

PONOWA

PONOWA

PISMO POŚWIĘCONE POEZJI i SZTUCE

№ 4 WARSZAWA MCMXXII

OKŁADKĘ WYKONAŁA WANDA GENTIL TIPPENHAUERÓWNA. DRUK UKOŃCZONO 25 MARCA, 1922 ROKU W DRUKARNI „ROLA“ W WARSZAWIE, MAZOWIECKA 11.

BRONISŁAW GUBRYNOWICZ

O SZTUKĘ NARODOWĄ

(Na marginesie programu „PONOWY")

I

Jeżeli jakie hasło w literaturze wypowiedziane zostanie szczerze i z intencją czystą, to wówczas nie wolno drwić z niego lub pominąć w milczeniu; taka metoda walki świadczy o niskiej kulturze społeczeństwa. W każdym nowym programie, głoszonym przez młodych, muszą wystąpić i zarysować się pewne przejaskrawienia i nierówności. Tak było, jest i będzie; bujność temperamentu musi niejednokrotnie ponieść hufiec zagończyków, ufnych w siły i pełnych wiary w zwycięstwo — inaczej lepiejby było i dla nich i dla sprawy, by do boju nie wyruszali i zgnili w bezczynności. I patrzeć tylko należy, czy oręż użyty w walce jest ze stali prawdziwej, czy nie jest przypadkiem rekwizytem teatralnym, czy miejsce spotkania wybrano należycie, czy przeciwnik nie jest jedynie wiatrakiem...

Na temat ten snućby u nas można obecnie długie, smutne niestety refleksje, lecz nie tutaj dla nich miejsce. Innego rodzaju pobudka włożyła mi pióro do ręki, inny też jest cel artykułu.

Redakcja „Ponowy", przystępując do oceny krytycznej wszystkich przejawów współczesnej twórczości, wypowiedziała hasło, iż pragnie budować przyszłość na zapoznanem pięknie polskiej rasy, że kocha tężyznę starożytną i współczesną krzepkość narodu polskiego, we wszystkiem podobną do homerowych bohaterów, że chce życiu i sztuce polskiej nadać polskie kształty... Program przepiękny, każdy mu serdecznie przyklaśnie — a historyk literatury doda jedynie, że pod takim sztandarem gromadziły się już w ubiegłych wiekach zastępy bojowników;

obowiązkiem więc dzisiejszych jest poznać dokładnie, jakie fazy idea literatury narodowej przechodziła, jak przejawiła się u samej kolebki rozwoju piśmiennictwa włoskiego w języku narodowym, jak wystąpiła w epoce rozkwitu w literaturze francuskiej, jakich apostołów żarliwych posiadała w czasach zapasów romantyków z klasykami, jakim wogóle losom przemożnym musiała ulegać. Przedstawienie w rozwoju historycznym tego dążenia do stworzenia literatury własnej, oryginalnej, rodzimej, będącej wyrazem epoki i społeczeństwa, słowem literatury narodowej, stanowi treść wielu dzieł poważnych. Tutaj pragnę przypomnieć tylko jedną postać, wszystkim nam blizką i zdawałoby się dobrze znaną, jednakże w istocie rzeczy fałszywie ocenianą.

Nazwisko Kazimierza Brodzińskiego nie jest nikomu z Polaków obce; każdy zdobędzie się na kilka pustych frazesów o śpiewaku „Wiesława", ktoś może nawet rozrzewni się na wspomnienie swych lat młodzieńczych, w których czytał tę sielankę, dającą wyidealizowany obraz ludu, nie rażący brakiem prawdy psychologicznej. Sam poeta, cichy i nie szukający rozgłosu, przyczynił się, że zasług jego nie oceniano należycie za życia; rolę swoją w literaturze określił przepięknie, pisząc o swych utworach, że były skromnym dzwonkiem wiejskiego kościołka, który tę ma tylko zasługę „iż najraniej wzywał do nabożeństwa i prac rolniczych"... Ze współczesnych krytyków najlepiej scharakteryzował go Michał Grabowski, mówiąc, iż „Brodziński pierwszy zrobił w naszej literaturze krok stanowczy, krok olbrzymi, bo od dowcipu do myśli, od sentymentalności do czucia, od sztuki do natury". Genjusz Brodzińskiego jest w sercu; inni będą mogli wydoskonalić naszą romantyczną poezję, lecz o nim powiemy zawsze, iż „ją przeczuł i we własnem sercu wynalazł". I stał się autor „Wiesława" patronem i „moralnym dyrektorem" pewnej grupy poetów; węzły duchowe złączyły go z Witwickim, Odyńcem, Zaleskim, Lenartowiczem i Konopnicką.

Obok poezji jest Brodziński autorem całego szeregu rozpraw literackich, opartych na studjach poważnych nad historją literatury powszechnej i estetyką, na zgłębieniu dzieł Herdera, Schillera, braci Schleglów, pani de Staël i innych rozgłośnych krytyków współczesnych. Tendencje wypowiadane z pewnem onieśmieleniem w poezjach, znachodziły w tych rozprawach wy-

raz daleko silniejszy i pełniejszy; w ferworze polemicznym przybywała Brodzińskiemu pewna moc i stanowczość, występowała żarliwość apostolska, zniewalająca nawet przeciwników do uważnego słuchania słów nowatora. Obowiązki krytyka pojmował w duchu Lessinga, który w listach o literaturze tak określił zadanie: „Wir sind fest versichert, eine billige und gegründete Kritik ist ein unentbehrliches Amt in der gelehrten Welt. Sie schreckt den elenden Skribenten von der Feder, sie zwingt den mittelmässigen sich anzugreifen, sie warnt den Grossen sich selbst nichts zu schenken und nichts unvollkommenes, nichts übereiltes zu liefern. Sie breitet in ganzen Ländern den Geschmack aus". Herderowskie znów poglądy literackie stały się podstawą zasadniczych twiedzeń Brodzińskiego, ostateczną wreszcie pobudkę do zabrania głosu dała mu najprawdopodobniej głośna książka pani de Staël: „De Allemagne", wydana w roku 1813.

Wśród szeregu problemów, poruszanych w pracach krytycznych poety, kwestja literatury narodowej zajmowała miejsce naczelne, wypływała bowiem z głębi duszy Brodzińskiego, łączyła się ściśle z jego naturą, odpowiadała w pełni jego przekonaniom. Punktem wyjścia każdej jego oceny krytycznej było stanowisko patrjotyczne, podobnie jak u Woronicza, Niemcewicza i innych współczesnych pisarzy; w literaturze upatrywał bardzo ważny środek odrodzenia i podniesienia narodu, narodowość więc — idąc dalej konsekwentnie po tej linji — powinna stać się nie tylko podstawą literatury, ale również jej celem, zachowanie charakteru narodowego na każdem polu, w każdej dziedzinie życia, powinno być obowiązkiem pierwszym i najświętszym.

Brodziński przystępując do pisania rozprawy „O klasyczności i romantyczności" dał jej zrazu tytuł „Uwagi nad duchem poezji polskiej"; tak wydrukował w pierwszym zeszycie „Pamiętnika Warszawskiego" w marcu 1818 r. i zmianę wprowadził dopiero w zeszytach następnych. Współcześni czytelnicy nie zauważyli tej zmiany, nie zrozumieli, że główną wagę w rozprawie stanowi rozpatrzenie, na czem polega nasz charakter narodowy i jaką musi być literatura, by stała się godną nazwy narodowej... i szukali w pracy krytycznej informacji o romantyzmie, rozkwitającym na Zachodzie, oraz o pseudoklasycyzmie, chylącym się ku upadkowi. Tymczasem autor „Wiesława", wyczuwając

w społeczeństwie pewne znudzenie i przesyt literaturą, naśladującą niewolniczo wzory obce — przedewszystkiem francuskie, uważając obok tego chwilę ówczesną ze względu na sytuację polityczną, rokującą najlepsze nadzieje na przyszłość, za odpowiednią do poruszenia tego problemu, postanowił potępić naśladowanie francuzczyzny, wyjaśnić istotę romantyzmu niemieckiego a przedewszystkiem „zastanowić się i przestrzec, czy i o ile byłoby korzystne wprowadzenie do literatury polskiej różnych pierwiastków tego romantyzmu, przyczem probierzem musi być ich zgodność lub niezgodność z naszym narodowym charakterem".

Część historyczną rozprawy, poświęcił Brodziński charakterystyce poezji klasycznej, za którą uważa poezję grecką, rzymską i późniejszą francuską, następnie romantycznej t. j. u narodów wschodnich, u Skandynawów, w „Pieśniach Ossjana", u trubadurów prowensalskich, u Włochów, Hiszpanów, Anglików i Niemców, nakoniec zaś poezji polskiej. Szczegóły tych wywodów nie interesują nas tutaj i niema potrzeby wskazywać, ile Brodziński popełnił niejasności i dowolności, jak nie potrafił odczuć wielkości literatury francuskiej z wieku XVII, jak błędnie zaliczył Goethego oraz Schillera do grupy romantycznej; przejdźmy do części drugiej, w której autor rozprawy podaje wskazówki dla przyszłego rozwoju twórczości i formułuje swoje postulaty, mianowicie, by literatura była narodową, by odpowiadała naszemu charakterowi, by w treści oparła się na rodzimych polskich pierwiastkach.

W tym celu radzi przedewszystkiem zwrócić się do literatury staropolskiej: wprawdzie dawni nasi pisarze w wieku złotym zapożyczali się z literatur starożytnych, lech brali jedynie to, co odpowiadało wówczas stosunkom politycznym i charakterowi społeczeństwa polskiego. Nakazuje więc Brodziński — w duchu Herdera, Schleglów, pani de Staël — brać z literatur obcych te pierwiastki, które są dla nas najodpowiedniejsze, odrzuca zaś zasadę, jak najwierniejszego naśladowania wzorów, uznanych za doskonałe. Zwolenników romantyzmu niemieckiego przestrzega, że idealność i mistyczność tej właśnie poezji obce są dla nas i „porywać się w niepewny lot, bez natchnienia byłoby nierozsądkiem, którego skutkiem jest obłąkanie; jej kosmopolityzm sprzeciwia się polskim potrzebom narodowym, jej mistyczność

nie jest to kielich pociechy, który religja podaje, a wreszcie okropność jej fantazji nie zgadza się z naszem usposobieniem". Wielbiciele francuzczyzny powinni znów wiedzieć, że „wolność i serdeczność języka polskiego, charakter narodu, skromniejsze obyczaje nie podołają lekkości i dowcipowi francuzów, a mogłyby stracić właściwą swoją chlubną cechę". Z poezji klasycznej przejąć należy — zdaniem Brodzińskiego — formę ale nie ową określoną i skrępowaną regułami pseudoklasycznej estetyki francuskiej, tylko formę poezji starożytnej, gdyż ona nam najlepiej odpowiada i z niej wyrosła i rozkwitła się literatura za Zygmuntów.

Z innych uwag przypomnieć bym jeszcze pragnął słowa poety-krytyka o języku, w którym każe szczególnie szanować starożytną budowę, jaką szczyci się nasz język, najwięcej ze słowiańskich wypracowany... „Jest ona najchlubniejszą naszą cechą między żyjącymi językami, której naśladowanie obcych szkodliwe być może. Wolność, szczerość i zwięzłość naszego języka, szczególniej zaś niewyczerpane prawie bogactwo w cieniowaniu wyrazów, daje mu pierwszeństwo nad francuskim, o czem najłatwiej przekonywamy się ze wzorowych naszych wykładów dzieł tego języka, jakoteż z tłómaczeń na francuskie Trembeckiego i Krasickiego. Zastanawiająca logiczność języka polskiego w źródle i pochodzeniu słów umysłowych, powinna nam być wieczną rękojmią zdrowej i jasnej filozofji i zasłonić nas od tylu utworów, jakiemi z grzechem nieodpuszczonym zaciemniają niektórzy tłómacze pism niemieckich jego naturalną jasność i zdrowy porządek. Rozdrabianie i składanie słów niemieckich i dosłowne ich u nas tłómaczenie noszą zawsze cechę cudzoziemca w obcej sukni i prócz tej nie mają rodzinnego pokrewieństwa z tak logicznemi w pochodzeniu wyrazami naszemi. Ich gruntowne poznanie i wybadanie powinno być zasadą zdrowej i jasnej filozofji. Zaniechanie tego, a chęć dokładnego szykowania naszego języka do obcych, jest jedyną przyczyną użaleń na jego ubóstwo.

Myślmy bogato i po swojemu, język ubogim nie będzie..."

Poezja polska za Zygmuntów znamionuje się — zdaniem Brodzińskiego — przy zwięzłości klasyków, miłą prostotą, za Stanisława Augusta nosi cechę dokładności i rozgałęzienia bogactw języka, „za naszych czasów zyskała piętno większej czy-

stości, poprawy i gustu, co znakomitą wróżbą jej coraz świetniejszego postępu być może, jeżeli przy odzyskanej czystości języka, wyrzuciwszy obce wyrazy, obcego jeszcze toku wystrzegać się zechcemy.... Co do ducha poezji naszej, widzimy w niej wszędzie panującą miłość ojczyzny, zapał w uwielbianiu szlachetnych obywatelskich czynów, umiarkowanie w uniesieniu, imaginację swobodną, nieprzerażającą, bez fantastycznych wyobrażeń, prostotę zbyt małej liczbie tegoczesnych obcych pisarzów właściwą, rolnicze obrazy wiejskości i rodzinnego pożycia, moralności i praktycznej filozofji, namiętności nie burzliwe i skromność obyczajów.... Tego ducha trzymać się jest może najzbawienniejszym pożytkiem dla dalszych owoców.... *Ujmę sobie a krzywdę postępkowi zrobimy, jeżeli się tylko o tyle cenić i o tyle doskonalić zechcemy, ile się do obcych możem przyrównywać. Żaden naród nie doskonalił się tą drogą, a każdy ma swoich pisarzów, których umie oceniać według narodowego ducha i gustu swojego. W języku i charakterze narodowym możemy zakładać wszystkiego nadzieje....*"

Następne prace krytyczne Brodzińskiego były właściwie tylko dopełnieniem jego rozprawy „O klasyczności i romantyczności", wspomnieć wszakże należy jeszcze o czterech „Listach o literaturze polskiej". W pierwszym uzasadniał potrzebę kojarzenia nauki oraz filozofji z literaturą piękną, na wzór łączenia „siły z pięknością"; był to postulat romantyków niemieckich. W „liście drugim" wykazywał, w duchu Herderowskim, ważność i znaczenie badań nad pierwotną słowiańszczyzną; rozrzucone po szerokich przestrzeniach słowiańskie wzgórki i mogiły tkliwsze i poczciwsze obudzą wspomnienie, niżeli ruiny gmachów rzymskich. Przez poznanie tej zrujnowanej przeszłości zyskają wiele rodzime cechy narodowe, wpłynie to również na utrwalenie narodowego charakteru literatury. „List trzeci" traktował o znaczeniu przysłów i przypowieści ludowych, zebranych przez Rysińskiego, Knapskiego i Zawadzkiego; są one zwierciadłem, w którem odbija się sposób myślenia, skłonności i obyczaje narodu. W „czwartym liście" rozprawiał znów o narodowości oraz o miłości ojczyzny; ten zasługuje na miano doskonałego patrjoty, kto umie łączyć miłość ojczyzny z miłością całej ludzkości. Brzmi tutaj echo zapatrywań wolnomularskich. Wypowiedział jeszcze autor pogląd,

że język, sztuka i literatura tak mają być pielęgnowane, aby „były nie tylko ozdobne, ale pożyteczne dla narodu....“

Tendencja utylitarna — owiana jednak idealizmem szlachetnym — przenika Brodzińskiego „Myśli o dążeniu literatury Polskiej“, o których nakoniec słów kilka chcę dorzucić. Literatura, jako część ogólnej oświaty narodowej, ma dążyć zawsze do celu, którym jest „godność i szczęście rodu ludzkiego przez oświecenie“, *każdy pisarz powinien poznać i zgłębić wszystkie przymioty narodu i kochać go razem synowską i ojcowską miłością*. Następnie rozróżnia autor wpływ czynny literatury, kiedy jest nauczycielką narodów i jej znaczenie bierne, kiedy występuje tylko jako ich „wyobrazicielka“. Zespolenie się ścisłe literatury z życiem duchowem społeczności, uważa Brodziński za konieczne; użytek dla kraju powinien stanowić pierwszą wartość każdego utworu. Z obcej literatury należy jedynie to przejmować, co odpowiada duchowi narodu i współczesnym potrzebom, co jest dla niego korzystne. Jako hasło najważniejsze, przez wszystkich uznane, powinno rozbrzmiewać w Polsce: *„Myślmy jednako o sobie, dla siebie, po naszemu, a będziemy oryginalnymi*“.

Na komentarze znajdzie się gdzieindziej miejsce, gdy zbierze się więcej tych drobiazgów historyczno-literackich.... Użyłem określenia: drobiazg, ale w rozumieniu poety, który wyrzekł, iż

„Drobiazg nie jest błahością. Drobna w kroplach rosa
Rzeźwi ziemię i w sobie odbija niebiosa“.

D-r ADAM FISCHER

DOMOWY

(Fragment ze studjów nad demonologją słowiańską)

Olimp słowiański zbudowany przez Długosza i wierzących mu łatwo licznych mitologów w miarę postępu badań prawie zupełnie runął. Prof. Brücknerowi udało się zrekonstruować parę tylko bóstw starosłowiańskich, a reszta może być nadal przedmiotem mniej lub więcej prawdopodobnych domysłów. Lepiej przedstawia się sprawa licznej rzeszy t. zw. bóstw drugorzędnych — *demonów*, co kryją się w każdym zakątku domu, po polach i lasach błądzą, czają się w głębinach wodnych lub, jako pokutujące dusze, jęczą w powietrznych przestworzach.

Wiemy o nich nieco więcej, bo podawała nam o nich wiele wiadomości skarbnica wierzeń ludowych. Z tych materjałów, choć już nieraz bardzo przekształconych możemy odtworzyć mniej lub więcej prawdziwy obraz prastarych wyobrażeń. Uświadomienie sobie tych dawnych poglądów ma znaczenie nietylko dla badań naukowych, ale i dla twórczości artystycznej, która tak chętnie a zupełnie słusznie szuka dla siebie inspiracji w mitologji i demonologji rodzimej.

Jednemu z zagadnień demonologicznych poświęcono szkic niniejszy.

*

* *

W wieczór wigilijny na całym obszarze ziem polskich powtarza się zwyczaj, wspólny też innym ludom słowiańskim: przed wieczerzą gospodarz w rogu izby stawia snop żyta; zasada ta była przestrzegana również w dworach szlacheckich, gdzie umiesz-

czano w każdym rogu jadalni po snopie zboża. W ośrodkach żywej staropolskiej tradycji przetrwało to do dni dzisiejszych.

Wierzenie wyżej wspomniane uzasadnia dziś lud wywoływaniem pożądanej obfitości przyszłorocznych plonów. Objaśnienie to jest tylko częściowe i kulturalnie młodsze. Podobnie jak zupełnie nowoczesny charakter ma tłumaczenie, że przez to świetlica wigilijna ma przypominać wnętrze szopki betlejemskiej, w której przyszedł na świat Zbawiciel ludzkości. Właściwe starsze znaczenie, jakie ten snop żyta posiada, możemy wyprowadzić z jego nazwy, która jeszcze tu i owdzie przetrwała. Lud polski zwie go „dziadem".

W innych jeszcze momentach życia ludowego rola „dziada" jest równie ważna. Świadczy o tem np. obrzęd weselny w Pińczowskiem, gdzie na drugi dzień po ślubie i po oczepinach panny młodej, drużbowie robią bałwana ze słomy, przyodziewają go w stare łachmany, przyprawiają mu brodę z konopi, na głowę kładą kapelusz lub czapkę i tak przybranego zaraz zrana przywłóczą przed skrzypka do domu godowników. Tu, wśród powszechnego śmiechu zgromadzonych na tę uroczystość, drużbowie tańczą z owym bałwanem, a potem jeden z obecnych gospodarzy lub gospodyń ma do Dziada żartobliwą przemowę, po której wynoszą drużbowie „Dziada" na dach domu, przywiązują go powrósłami słomianemi do komina, a po takiem umieszczeniu znów żartobliwie doń przemawiają.

Znaczenie tego zwyczaju może objaśnić analogja szwajcarska; w Szwajcarji po ukończeniu budowy domu, budowniczy ustawia na dachu snopki słomy. Bardzo często spotyka się też zwyczaj, że do wianka zielonego, wywieszonego na szczycie domu z chwilą doprowadzenia budowy pod dach, dodaje się też słomianą lalkę.

Prócz tego zastosowania w zwyczajach weselnych i budowlanych pojawia się słomiany „dziad" przy obrzędzie „ostatnich kłosów" w czasie żniw. W całej Polsce ostatnie kłosy lub raczej częściej ostatni snop przybiera nieraz postać ludzką i nazwę „baby" lub „dziada", względnie „starego". Np. w Rekowie, w pow. lubarskim, parobcy i dziewczęta niosą wieńce, a przodownica dźwiga na kiju przystrojoną lalkę, która zwie się „starym". Po-

dobnych wiele przykładów można przytoczyć z całego terytorjum słowiańskiego. Cel obrzędów określił prof. Bystroń w pracy o „Zwyczajach żniwiarskich“ w ten sposób, że ostatnie kłosy to symbol zboża, jako jego postać, skupiająca w sobie cały plon i mająca zapewnić plon na cały rok następujący.

Nazwa tego snopa lub lalki słomianej: „dziad“, „baba“ lub „stary“ zniewala jednak do przypuszczeń, że wierzenie jest echem dawnej wiary w duchy przodków, wspólnej wszystkim ludom aryjskim. Z tych wierzeń wynikła wiara w duchy domowe, również wspólne całej Słowiańszczyźnie.

O kulcie przodków, jako bóstw domowych, mówią nam już dawne źródła. Thietmar pisze o Słowianach połabskich, że „domesticos colunt deos multumque sibi prodesse eosdem sperantes, hiis immolant“. Podobne szczegóły dają nam zarówno Helmold, jak kronikarz Koźma Praski. Wiemy też, że w Polsce w wieku XV lud składa ofiary domowym demonom, zwanym „ubożę“, zostawia im resztki potraw we czwartki po wieczerzy; inni zaś nie zmywają mis w wielki piątek dla nakarmienia duchów przodków albo uboża; także Ruś zwie ubożami duchy domowe i karmi je z tej przyczyny. Jeszcze w r. 1579 w Wykładzie katechizmu ks. P. Giłowski wspomina o domowych ubożętach. Niederle w swem dziele p. t. „Život starych Slovanie“ zestawił wiele dotyczącego materjału, z którego wynika, że najbardziej powszechną w Słowiańszczyźnie nazwą boga domowego jest polskie: dziad, białorus. dzied, małorus. did, czesk. ded, słoweńsk. dedko, serbsk. djed i t. d.; duch domowy zależnie od swych funkcji specjalnych ma różne jeszcze nazwy, a więc u Rosjan zwie się „domowoj“, u Rusinów „domowyk“, u Czechów „skrzitek“ lub „hospodarziczek“, u Łużyczan „kobolt“ lub „boże sedleszko“, a w Polsce: pokuć, krasnoludek, karzełek, skrzat, podziomek, piecuch, na Litwie i Białorusi: „chochlik“ i t. d. Wbrew Słowackiemu nie znamy jednak chochlików nad Gopłem. Kraina wierzeń o tych domowych duchach to przedewszystkiem Litwa. W Oszmiańskiem np. wierzą w chochlika, którego ludność litewska wymawia „koklik“ lub „kokoł“. Zabitą srokę zawieszają wieśniacy w stajni, bo inaczej „chochlik jeździć będzie na koniu“ i pewnie go zmęczy. „A któż ten chochlik?“ „A czort“, odpowiada chłop. Trzeba pilnować, jak kokoł w nocy wsiądzie na konia: koń ze strachu

zacznie wtedy tupać nogami. Ale gdy się uderzy „na odlew“ laską z czeremchy, to go się spędzi.

Posiada więc znamiona wybitnego podobieństwa z duchem domowym. Nazwę jego łączono z rosyjskiem przezwiskiem Małorusinów „chochoł“. Byłby to więc jakiś duch czubaty i kosmaty, coby odpowiadało portretowi ducha domowego.

Znany ów chochlik zresztą nie tylko na Litwie, ale i na Białej Rusi. Nad Dźwiną przeklina chłop białoruski: „chochlik ty praklatyj!“ (Otieczestwjen. Zapiski 1869, lipiec, § 104).

Z różnych opowieści o domowym wynika, że przebywa on najchętniej w cieple za piecem lub pod nim, wogóle, jak duchy przodków, koło ogniska lub progu, a także w łaźni, suszarni, stodole lub stajni. Przeważnie jest duchem życzliwym a dba o dobro rodziny i całego domu. Czuwa nad domem szczególnie w nocy, odwraca nieszczęścia, przyczynia się do pomnażania dobytku.

Wiara ludowa określa też jego wygląd. Jest to stary, mały, kudłaty i brodaty człowieczek, a ubiera się w kożuszek i czapkę kosmatą. Wedle wyobrażeń ludowych, szczególnie ruskich i litewskich, domowy przybiera postać węża. Zaś w „Królu Duchu“ czytamy:

„Jeśli jaskółce ochrony nie dacie,
odejdzie od Was smętny Bóg domowy,
wiatr Wam zawyje grobowemi usty
tę smętną klątwę: Otóż dom wasz pusty!“

St. Schneider wytłumaczył w tym sensie, iż Słowacki miał na myśli boga domowego w postaci węża. Przypuszczenie możliwe, ale nie konieczne. Wierzenie o jaskółce jest powszechne u naszego ludu, ale złączenie tego ptaka z bogiem domowym, który może tu być pomyślany w swej właściwej postaci — jest pomysłem oryginalnym poety.

Domowy wykonywa nieraz roboty gospodarskie, młóci, czyści i przejeżdża konie. Nie należy go jednak rozgniewać, bo wtedy hałasuje na strychu i szkodzi.

Lud przeto bardzo pilnie stara się o domowego, a przy przeprowadzeniu się do nowego domostwa, zaprasza go z sobą.

Wyobrażenia o bogu domowym szczególnie w czystej formie zachowały się w Rosji. Celem objaśnienia godzi się podać parę szczegółów, wedle rękopiśmiennych notatek, pozostałych po Stosławie Łagunie.

W demonologji ludu woroneskiego zajmuje „domowoj" pierwsze miejsce. Lud lęka się wymówić nawet imię jego nadaremnie. Żadne domostwo nie może istnieć bez domowego, dlatego kto przenosi się z jednego domu do drugiego, uważa sobie za obowiązek, w ostatnią noc przed wyniesieniem się ze starego domu, prosić Domowego z chlebem i solą na nowe mieszkanie. Gospodarstwo pozostaje pod jego wpływem, a gospodarz, żyjący z nim w zgodzie, dostrzega ślady tego wpływu w jego dbałości o drób domowy, o konie, którym on zaplata grzywy i nosi owies z cudzych sąsieków, w porządkowaniu sprzętów domowych, w troskliwej ochronie domu od obcych domowych, oraz od wiedźm i chorób. Koń, mający z natury grzywę i ogon wijący się w drobne kędziory, a szerść lśniącą i czystą, jest wedle przekonania ludu ulubieńcem domowego, który takiemu koniowi podsypuje lepszy obrok i sam prowadzi go do pojenia. Przed smutkiem w domu jęczy na znak, aby starano się klęsce zapobiec. Na przychylność domowego łatwo zasłużyć, trzeba mu tylko okazywać zawsze uszanowanie, być czynnym, pracowitym i nie trzymać u siebie zwierząt tej maści, której on nie lubi. Gospodarz będący w niezgodzie z domowym, doznaje od niego wielu przykrości, bo Domowy co noc robi hałas i krzyk w domu, dusi domowników i straszy, ukazując się w różnych postaciach. Władza domowego rozciąga się tylko na ten dom, w którym mieszka.

Podobne wyobrażenia spotyka się wogóle bardzo często w Rosji. W gub kostromskiej Domowy chodzi niewidzialny o północy po całym domu; jezeli go kto zobaczy, to mu się oczy skoszą (zeza dostanie) i mowę utraci. Jedni mówią, że jest cały czarny i kosmaty jak strach (łochmatyj), a inni, że wygląda jak staruszek z brodą. W Niżniekołymsku, na Syberji w każdym domu leży bochenek chleba z solą, przeznaczony dla Domowego.

Przesąd, występujący w Rosji w formie jeszcze zupełnie wyraźnej, spotyka się na ziemiach słowiańskich w postaci mniej lub więcej skażonej. Np. zwyczaj wnoszenia chleba i soli do nowego mieszkania zachował się jeszcze powszechnie nawet po

miastach, ale już bez zrozumienia pierwotnej intencji — przeprowadzin wraz z duchem domowym — z „dziadkiem" na plecach.

Na tle powyższych rozważań jasną więc jest rola snopa słomianego lub lalki zarówno w obrzędzie wigilijnym, jak przy weselu lub żniwach i budowie nowego osiedla.

Snop zboża, czy to jako pierwociny, czy jako ostatnie kłosy, ofiarowywano zapewne duchowi domowemu, aż na dar przeszła nazwa samego ducha, poczem już w dalszej normalnej fazie rozwoju tego kultu, robiono nieraz z tejże słomy jego słomiane wyobrażenie, a celem tych zabiegów było uproszenie przychylności ducha dla domu.

Z czasem powstało wspólne wszystkim Słowianom wierzenie, że snop słomiany lub lalka jest jakby symbolem ducha domowego, czyli ducha przodka, czuwającego nad domem i nad pomyślnością jego mieszkańców.

Wiele cennych zestawień o kulcie bóstwa domowego dała p. Janina Klawe w swej pracy p. t. „Totemizm". Łączenie jednak tego bóstwa z wyobrażeniami totemistycznemi nie zawsze jest słuszne. Zjawianie się uboża w postaci kurczęcia i wylęganie się jego z jaja łączy się z przesądami, znanemi w średniowieczu, o bazyliszku. Szerzej się tu o tem rozpisywać nie mogę, dość zaznaczyć, że w średniowiecznej literaturze bardzo był rozpowszechniony potwór bajeczny: „cocatrix" (średn. łac.). Powstał on, gdy wąż wysiedział jaje kogucie. W heraldyce bywa przedstawiany, jako bazyliszek o rogowej głowie, nogach i stopach koguta: reszta ciała przypomina latającego węża. Widok jego zabija. Shakespeare wspomina to stworzenie, przynoszące nieszczęście wielokrotnie. W „Romeo i Julja" (III_2) mamy słowa: „[Say thou but I, [And that bare vowel, I shall poison more [Thou the death darting eye of *cockatrice*". W Ryszardzie III (IV_1) woła księżna „[O my accursed womb, the bed of death! [A *cockatrice* hast thou hatch'd to the world, [Whose unavoided eye is murderous!" W „Lukrecji" (I 540) czytamy: „Here with a cockatrice' dead-killing eye [He rouseth up himn self, and makes a pause". W „Twelfth Night" (III_4) powiada Sir Toby Belch: „This will so fright them both that they will kill one another by the look, like cockatrices". Angielski poeta Dryden wspomina zaś o tem zwierzęciu: „Mischiefs are like the cockatrices eye,

If they first see, they kill, if seen, they die". Zna bazyliszka także nasz lud, ale wedle Karłowicza, dowiedział się o nim drogą uczoną.

*

*   *

Teorje Spencera i ucznia jego Granta Allena, nie mówiąc już o Niemcach, jak E. H. Meyer, J. Lippert, E. Rohde, musi się dziś już uznać za przezwyciężone; przy rozważaniach nad duchem domowym jednak kult przodków musi się podkreślać bardzo pilnie, bo on to przedewszystkiem kształtował wierzenie w bóstwo opiekuńcze domu i rodu.

STANISŁAW MAYKOWSKI

MARYJKA

Blaszany kryje daszek
Pannę Maryję,
A z góry chmury patrzą
Białe, niczyje

I dziwnie pachną zioła.

Podaje Jej dzban rosy
Bosy poranek,
I cieszy ją błękitny
Pląs świtezianek...

W powietrzu pachną zioła.

Gdy idzie huf krów, mówi:
„Cicho się paście!“
A one patrzą kornie
W Jej gwiazd dwanaście

I sennie pachną zioła.

Po rozgrzeszenie łopuch
W Jej próg się wlecze,
I dym kadzielny, biały
Rozwiały mlecze.

Jak słodko pachną zioła!

I ja do stóp Jej czystych
Poranną drogą
Przez rosę niosę w darze
Strofę ubogą...

Dokoła pachną zioła.

A Ona w dzięce ręce
Złożyła obie
I szepcze: „ Te zapachy
Są w samym tobie,

W twem sercu pachną zioła“.

POD ZACHÓD

Czerwoni od zachodu,
Co śni wśród chmur ogrodu,
Przez drogi wonne latem,
Przez urok cieniów niemy
Za rykiem krów idziemy
Z uśpionym w ręce batem.

Sercami wśnieni w siebie,
Po złotem patrząc niebie,
Idziemy pełni łaski,
Tem, że nas wszystko dziwi,
Pół smutni, pół szczęśliwi,
W wieczorne skryci blaski.

Czasem przed nami stanie
Nasz smukły cień w łachmanie,
Czasem nam z ust wylata
Za krową, co za wolno
Przez ścieżkę idzie polną,
Wołanie senne: „Kwiata!"

Aż gdy obudzą dzwony
Nasz zachwyt uciszony,
Zdejmujem kapelusze
I rozrzewnieni stajem
Przed modlitw złotym krajem,
W który wstępują dusze.

I na nic niepamiętni,
Przy dzwonie, co się smętni
W pól zmierzchu nieustannie,
Za serca czyste, świeże,
Tonące całe w wierze,
Dziękujem Marji Pannie.

J. K. IŁŁAKOWICZ

IDĘ ZA CZARNĄ WODĘ

I

Idę za czarną Wodę,
idę za Wodę Zieloną;
już dosyć na mnie wołano,
już dosyć, dosyć dzwoniono.

Płaczą żałosne badyle,
natrętne u wody płaczki;
„Na tym brzegu jest szczęście nad siły,
na tamtym — koniec tułaczki“.

Szepce zarosłe wybrzeże —
szuwarem dokoła klękło:
„Na twoim wysokim brzegu
jak suchy wiór serce pękło!

Widziałam, widziałam nieraz
ostrą źrenicą bez powiek,
jak dębem walił się tutaj
tam w górze zabity człowiek“.

II

Idę za Czarną Wodę,
idę za Wodę Zieloną;
tutaj mój kres, sen i cisza,
dosyć mię dosyć zgoniono.

Od razów i pocałunków
jestem jak płomień i próchno;
tutaj mi ognie mej duszy
śród szeptu szuwarów zgłuchną.

Tutaj się woda czarna,
zielenią do dna zatruta,
położy głazem na prochach
jak trumna w szmaragdzie kuta.

III

Idę za Czarną Wodę
za Zieloną Wodę, mój miły:
oto są ręce moje
i żadnej niemasz w nich siły;

oto są oczy — słone
i gorzkie dwie małe bryły, —
i niemasz w nich łez, ni szczęścia
dla Ciebie ni dla mnie, Miły.

Oto jest serce, lekkie
jak małe serce kaliny,
niema w niem gniewu ni żalu
do Ciebie za nic, Jedyny.

Miłości krasną jagodę
jesień rozdarła, mój Miły,
kaliny serce i — moje,
a w żadnem z nich niemasz siły.

IV

Grają na dzikiem winie
osy piosenkę lata,
Bawiłam się śpiewem powietrza,
a teraz mną wicher pomiata,

bawiłam się brzękiem skrzydeł,
bawiłam się barwą pawi,
bawiłam się kwiatem i liściem,
a teraz mną jesień się bawi.

Motyle osłabłe padają,
jaskółki probują odlotu,
ostatnie białe niteczki
rosa przybiła do płotu;

ostatnie niteczki lata
osy w piosence swej wiążą,
a muchy już się zebrały
i kołują i krążą i krążą.

Dzikie wino przypadło do muru,
Ostatnim kolorem krwawi...
Bawiłam się życiem i szczęściem,
a teraz mną śmierć się bawi.

V

Idę za Czarną Wodę
po wązkiej ścieżce zachodu,
głowę mam w ogniu, a ręce
zziębnietę jak sople lodu.

Idę po ostrych ścierniach
jak po kolcach twojego milczenia.
Śmierć popycha mnie mrozem swych oczu,
z za twojego patrząca ramienia.

Opasuje mię trwoga niezmierna, —
jak rąk twoich krótki oplot miłosny,
a stuk serca wiedzie naprzód, jak szept twój
urywany, to cichszy — to głośny,

Pocałunki twoje na włosach
pochyliły głowę znużoną...

Idę za Czarną Wodę,
Idę za Wodę Zieloną.

VI

O wy gąski białe, do domu
o zachodzie sznurem idące,
weźcie, weźcie na piórka śnieżyste
moje serce od lęku mrące!

Zasłaniają mi wodę i chmury
wielkie skrzydła szumiące Kruka,
śmierć przechyla mi głowę na ramię
i ustami ust moich szuka.

Zamierają bezbronne ręce,
jak skowronki dwa w pętach, siatki,
i uchodzi w pustkę i przestrach
stopa z wązkiej, oślizgłej kładki.

Przez zamknięte przemocą powieki
gwiazdy lecą chmurą skłębioną...
Idę, idę za Czarną Wodę,
za wodę zieloną, zieloną...

ROMAN FELIŃSKI

NAJNOWSZE PRĄDY W ARCHITEKTURZE

I

Architektura tworzy niefałszowane dokumenty historji ducha. Uzewnętrznia ona w kamieniu tęsknotę epoki, jej wiarę, siłę i wolność, jej sztukę, ale też jej słabość, małość i brak poczucia artystycznego. Żaden kronikarz nie jest w stanie tak objektywnie przedstawić epokę — jak to czynią zakrzepłe w kamieniu dzieła architektury.

Ludy całe przeminęły, a pozostawione dzieła architektury opowiadają o ich dawnej żywotności i ich dziejach.

Załamał się okres cesarstwa niemieckiego. Okres krótki, lecz kamiennemi zgłoskami pisana historja dowodzi różnorodności uczuć, które ją wypełniały. Kamienie te mówią o braku stałości ukochań tego czasu, ale też o jego sile i trudzie w odnalezieniu ostatecznej formy owych czasów.

Dowodzą tego dzieła, skostniałe w formalistyce historycznych stylów, zmienianych ustawicznie. Przerzucanie się od jednego stylu historycznego do drugiego było specjalnie charakterystyczne dla siódmego do dziewiątego dziesiątka minionego stulecia. Czas ten odznaczał się brakiem własnej idei w architekturze; zastępował ją zatem eklektyzmem. Powtórzono całą prawie historję architektury w skróceniu. To co kolejno wytworzyły wieki w swej długiej kulturalnej pracy, porzucono w dwu dziesiątkach lat, szukając bezskutecznie własnego wyrazu w architekturze.

Przeciwko powtarzaniu form dawnych wieków zbudziła się silna reakcja w dziewiątym dziesiątku latach ubiegłego wieku. Żą-

dano nowej sztuki, odpowiadającej dobie czasu. Porzucono wszelką tradycjonalność, jako nie odpowiadającą nowemu życiu. Hasła prawdy, rzeczowości i szczerości przeszły z dziedzin umysłowych—w sferę sztuki. Zjawiła się sztuka bez tradycji, przejęta wstrętem do dawnych form i szukająca konsekwentnie nowych wcieleń. Dążono do stworzenia jednolitej kultury estetycznej, jaką odznaczały się inne wielkie epoki, przez bezpośrednie związanie sztuki z nowoczesnem życiem, z epoką empirycznej wiedzy, genjalnych wynalazków i działalności inżynierskiej. W konsekwencji musiano dojść do uznania piękności maszyny i artystycznej twórczości inżyniera.

Nie to jest pięknem, co jest poza życiem, lecz to co w najdoskonalszy sposób służy życiu. Pod tem hasłem stanęła modernistyczna niemiecka sztuka w samym środku ówczesnego życia.

Niemiecką sztukę stosowaną i architekturę owych czasów charakteryzowała wierność czterem przykazaniom: 1) prostoty, 2) rzeczowości. 3) konstruktywności i 4) zgodności formy z charakterem materjału i techniki, zespolenie jej z techniką i szukanie nowych form. Ponieważ nie było jeszcze żadnych typowych form nowej wówczas sztuki, powstały zatem formy indywidualne. Jednak mimo wielkich różnic indywidualnych poszczególnych dzieł, twórczość szła w kierunku nowej lecz i niemieckiej sztuki. Sztuka ta w swym zaledwie 30 letnim okresie, przetworzyła całe wnętrze niemieckiego domu i architekturę miast. Istnienie swoje zadokumentowała całym mnóstwem poważnych dzieł.

Jednak sztuka ta nie wytworzyła stylowej, zwartej całości, nie ugruntowała jednolitej kultury artystycznej. Nowa sztuka nie zdołała zastąpić utraconej jednolitej tradycji w architekturze. Dobrem było to i tamto, coraz trudniej zaś było o jednolite podstawy twórczości oraz sądu i krytyki.

Spostrzeżono, iż racjonalne przykazania, rzeczowości, użyteczności etc. nie mogą wytworzyć jednolitej spójni dla twórczości artystycznej. Wszystkie cztery warunki mogły być wypełnione, a mimo to dzieło mogło nie być dziełem sztuki. Poza spełnieniem tychże wymagań istnieje całe mnóstwo możliwości, którym brakowało oparcia.

Ocknięto się. Dusze artystów, tych najbardziej „modernistycznych“ powracały okrężną drogą do punktów, z których wyszły.

Zbliżono się z powrotem do czasów zerwanej jednolitej tradycji architektonicznej — do początku 19 wieku. Wymagają tu podkreślenia twórcze i teorytyczne usiłowania F. Ostendorfa.

Zaznaczyć jednak należy, iż cały ten ruch modernistyczny, tak w swych początkach oplwany, poważnie odświeżył atmosferę i dzieła zwolenników tradycji, które znacznie zyskały na świeżości.

II

Wraz z brzemieniem upadku epoki młodego cesarstwa niemieckiego przeżywają Niemcy ogólno-europejski kryzys kulturalny. Nie da się przemilczeć, iż wojna, rewolucja są zewnętrznemi, bolesnemi symptomami powstawania nowego czasu, nowych pojęć o życiu i nowych wartościach.

Mimo wszelkie trudności starają się Niemcy programowo dojść do potęgi w dziedzinie ducha, sztuki i architektury. Architektura, ograniczona brakiem realnych zadań, szuka ich poza realną potrzebą. Architekci pragną znaleźć ujście dla swej twórczości w planowaniu wielkich idealnych projektów, ponad miarę realnych potrzeb.

Przedstawione poprzednio prądy w architekturze wchodzą coraz głębiej w łożyska tradycji, szukając zarazem związku z epoką w rzeczowym rozwiązywaniu spodziewanych zadań obecnego czasu. Pod wpływem Ameryki oraz na skutek ogólnie znanych potrzeb mieszkaniowych, powstają ideje domów wieżowych, kilkudziesięcio piętrowych. Powstało już wiele projektów tychże domów dla różnych miast np. Berga dla Wrocławia, B. Mähringa, O. Kohtza, Kreissa dla Berlina, J. Reutera dla Charlottenburga, nawet dla Palestyny E. Schmarje i wiele innnych.

Jednak i te realne poniekąd zagadnienia czasu nie zdołały dać idejowej spójni obecnej architekturze. Dzięki pracy i wysiłkom całych stuleci zbliżyła się kultura materjalistyczna do granic, poza którymi głucha pustka — lub... cała głębia możliwości, *po przez które niema ona mocy stworzenia — drogowskazów...*

Na granicy dotychczasowej twórczości architektonicznej i wizyjnych pogłębień stoi Hans Poelzig. Stanowi on poniekąd przejście do zbudzonych już najnowszych usiłowań *„młodej architektury“*.

Wyznawcy tejże młodej architektury w Niemczech wykazują, iż sztuka, oparta na dotychczasowej estetyce, ma zamknięte możliwości rozwojowe. Pragną tedy przeskoczyć cały ten mur dotychczasowej kultury, a gdy to trudno, to przynajmniej rozbić dotychczasową, a więc — precz z europejczykiem!... Precz z wszelką powagą i uczonością, precz z doryckiemi, jońskiemi czy korynckiemi słupami, precz z pretensjonalnością fasad. Nic niechaj nie pozostanie z dotychczasowych pojęć przestrzeni, kultury narodowej i stylu. Dotychczasowe szkoły, akademje winny być rozpędzone, a poważne peruki profesorskie niech służą, jako piłki do zabawy. Śmierć wszelkiemu autorytetowi!

W oddali wschodzi słońce... Po trzykroć niech będzie pozdrowione nasze państwo, pozbawione przymusu. Niech będzie pozdrowioną wszelka jasność, czystość i promienie przezroczystego kryształu.

Szklana, kryształowa architektura ma nam dać nową kulturę — wedle twierdzeń architektów tej grupy. Żadne nowe wynalazki, ani techniczne ułatwienia nie będą w stanie tego uczynić, lecz uczyni to szklana architektura. Budowanie ze szkła zada ospałości europejskiej — budzące pchnięcie. Budowanie naszych mieszkań, domów ludowych ze szkła nie jest w najmniejszym stopniu bardziej nieprawdopodobne, jak budowanie z wypalonej gliny, cegły, kamienia lub drzewa. Trudności techniczne mają rzekomo dać się w jednej chwili pokonać.

Co jednak pociągać ma nas ku tejże architekturze?

Architektura kryształowa ma przynieść ze sobą europejską duchową rewolucję, która zmieni ograniczonych, próżnych niewolników przyzwyczajenia w czujnych, jasnych i subtelnych ludzi.

Czy to w celu postępu? Nie, gdyż ten nie istnieje, lecz bogactwo subtelności jest zawsze pożądane.

Żaden materjał nie przezwycięża tak materji jak szkło. Ze wszystkich materjałów budowlanych, działa ono najbardziej elementarnie.

Słusznie europejczyk boi się architektury szklanej, jako czegoś, co może zepsuć jego leniwą wygodę. To jednak jest jej zaletą, gdyż europejczyk musi raz wreszcie być wyrwanym ze swego wygodnego leża. Szklana architektura zburzy bezduszny bezwład leniwej dobroduszności, w której wszelkie wartości tępieją,

natomiast wnosi ze sobą stan jasnej świadomości, śmiałej i aktywnej, oraz możliwość tworzenia ciągle nowych, piękniejszych wartości.

Kryształ jest przezroczysty i kanciasty, ale w swym utajonym bogactwie łagodny i subtelny — takim więc stanie się nowy europejczyk. Wówczas miłość stanie się mniej miłością człowieka do człowieka, lecz umiłowaniem niezmierzonego świata, którego cząstką jest każda istota.

Czasy te jednak są jeszcze dalekie. Jeszcze żyje dawny europejczyk w Europie. Wobec tego pozostaje nam z utęsknieniem patrzeć na wschód... Sztuka wschodu jest cenną, ponieważ nie znała klasycyzmu.

Po przez artykuły, programy i manifesty, liczniejsze może aniżeli projekty tej młodej architektury, przewijają się powyższe ideje. Objawia ona ponadto konieczność bezpośredniego związku architektury z wszechświatem i religją, który to związek przerwała reformacja. Jednakowoż wyznawcy tego kierunku podkreślają niemożliwość zespolenia się z żadną z istniejących form religijnych, skostniałych w dogmatach. Prawdziwa pobożność nie mieści się już bowiem w dotychczasowych kościołach.

Ponad wszelką potrzebę musi ponadto absolutnie i objektywnie wystrzelać — *Zbyteczne*, jakby katedra, a takiem zbytecznem jest szklana architektura, której tylko preludjum były gotyckie katedry.

Szklany dom niebios (projekt Bruno Taut'a) niema mieć żadnego celu, jak być pięknym i prostym. Piękno architektury ogarniać będzie przybysza i oczyści jego duszę z wszelkiego ziemskiego, czyniąc ją naczyniem dla boskości.

Dom niebios ma być zakrzepłą gwiazdą. Jego układ poziomy tworzy gwiazdę, święte liczby 7 i 3 łączą się w nim w Jedność. Siedem tworzy wielką przestrzeń. Trzy poboczne promienie, położone w około w sposób kaplic. Służą one na wykłady i wogóle na cele naukowe, środkowa część przeznaczona na oratorja i kazania. Dom ten tworzy jakby koronę całego miasta ogrodowego, ku któremu szklany dom niebios spada tarasami. Ściany budowli wznoszą się z rzutu gwiazdy i ścinane pryzmowo, trzykrotnie powtarzają w górze gwiazdę. Materjał ścian, sklepień, posadzek — szkło. Żelazo-beton służy, jako konstrukcja, dźwigająca.

W tych projektach porzucone zostały przez zwolenników młodej architektury wszelkie znane dotychczas formy. Cały szereg licznych projektów szklanych domów i pałaców, domów ze szkła i barwy, szklanych i obracających się domów i t. d. jest właściwie rysunkami geometrycznie ścinanych kryształów.

Istnieją też projekty kryształowych domów gwiaździstych i szklanych kul, „nadzwyczaj cudownie zawieszonych w przestworzu, promieniejących i kręcących się wokoło“ — jak objaśniają dopiski na rysunkach, jakoteż „promieniujących domów na huśtawce“ (Krayl Karl).

Wydana jako album „*Alpine Architektur*“ Bruno Taut'a przedstawia pomysły zabudowania Alp. Jako marzenia poety, posługującego się tylko abstrakcyjnemi formami architektury, mają nawet wiele piękna. Marzy on o promieniujących kryształowych pałacach w alpejskiej krainie lodu i wiecznego śniegu. Na niebotyczne szczyty górskie nakłada on jarzące się korony kryształowych gmachów. Obejmuje nakoniec całą ziemię, całe systemy słoneczne swą architektoniczną fantazją — wszystko to w lekkich szkicach rysunkowych z krótkiemi dopisanemi objaśnieniami.

Kryształowe formy nie są jednak jedynemi formami młodej architektury. Istnieje również ideja domów ludowych jako kielichy kwiatowe, domy jako olbrzymie pękające nasiona, lub widmowe embrja. Formy kryształu i roślinne są przeważające.

Jednak żyje jeszcze europejczyk w Europie; — Ucieczką przed nim i jego sztuką jest sztuka Wschodu. Nigdy jeszcze nie wydano tylu książek, publikacji, artykułów o sztuce Wschodu jak w ostatnich latach. Pełno jest dzieł i rozpraw o architekturze indyjskiej, egipskiej, budowlach Mezopotamji, Borodudur'ach Jawy i t. p.

Poznanie artystycznych dzieł wschodu ma rozwalić całą dotychczasową, europejską tylko estetykę nie, uwzględniającą wartości artystycznych wschodnich narodów. „Bezpośredniość“ twórczości wschodu, „bezpośredniość“ sztuki-murzyna ma nam ułatwić wyjście poza ograniczone pojmowanie europejczyka. Znaczna zatem część projektów młodej architektury obraca się w sferze motywów wschodnich. Majaki wschodnich arabesek pokrywają ściany projektowanych wnętrz, często źle narysowane dywany perskie mają być projektami bram, lub — szaf... (Paul Gösch).

Wyznawcy młodej architektury nie byliby Niemcami, gdyby swego programu nie pomyśleli do końca, gdyby nie chcieli ująć sprawy — organizacyjnie. Utrzymują oni, iż rozbieżne kierunki w sztuce może tylko architektura złączyć w jedną całość. Odrodzenie to jednak samo nie nastąpi, musi być konsekwentnie wywalczane. W tym względzie istnieje cały szereg programów, z pomiędzy których podkreślić należy program organizacyjno-architektoniczny wspomnianego już Bruno Taut'a.

W czterech ostatnich latach zajmowano się w Niemczech powszechnie sprawą reformy wychowania artystycznego i architektonicznego. Powstały programy setek systemów; zasadniczo dadzą się one podzielić na dwa biegunowo odmienne systemy, mianowicie na system amerykański, który sztukę chce pozostawić samą sobie, oraz na system rosyjski, który nauczanie sztuki chce konsekwentnie socjalizować, biurokratyzować. W tych kwestjach zwolennicy młodej architektury są tylko za techniczną nauką w szkołach. W sprawach sztuki uczeń ma być pozostawiony sam sobie. Nieświadomość i nieumiejętność ucznia nie powinna być uzupełniana doświadczeniami nauczyciela, wówczas uczeń będzie tworzyć samodzielnie rzeczy, których go się w szkole nawet nie marzyło nauczyć.

Sztuka polega na tworzeniu niezamierzonego, zatem tworzenie z fantazji przybliży upragnione panowanie młodej architektury. Ta sama bezpośredniość artystyczna ma również cechować pracę murarzy, którzy mają być współtwórcami dzieł architektury.

III

Scharakteryzowana powyżej młoda architektura nie uzewnętrzniła się jednak w żadnem dziele ze szkła, betonu lub chociażby nawet w pogardzanym kamieniu. Poza programami, wierszami, poetyckiemi impresjami i rozprawami religijno-filozoficznemi istnieje jedynie olbrzymia liczba grafiki, rysunków i modeli, przeważnie kolorowanych. Leży w tem błąd i słabość młodej architektury. Architekci silą się na efekty rysunkowe, malarskie, wystawowe, które to efekty nic nie mają wspólnego z właściwą architekturą.

Niegdyś tworzyli artyści najwspanialsze dzieła w nieświadomem natchnieniu. Dzisiaj z nadzwyczajną trzeźwością umysłu ma się marzyć i tworzyć ściśle według szczegółowego programu. Sztuka, architektura ma się stosować do nowego przygotowanego systemu estetycznego, nie zaś systemy estetyczne mają się sztuce podporządkowywać. Każde najmniejsze zatem dzieło architektury wymaga przemyślenia licznych i ogromnie zawikłanych, nowych problemów estetycznych — tak, iż trudno dociec, gdzie właściwie ma się pomieścić bezpośrednia twórczość — wymagana również przez zwolenników tego kierunku. W tem leży zasadnicze nieporozumienie.

Również i inne usiłowania młodej architektury gubią się przez hałaśliwe wyolbrzymianie momentów, które dla twórczości sa właściwie — drugorzędne.

Budowy szklane, które mają zdaniem zwolenników ruchu spowodować tak olbrzymi przewrót estetyczny — względnie bardziej etyczny — nie są technicznie właściwie żadną utopją. Technicznie nie są też niczem nowem, wobec wybudowania już w r. 1851 pałacu kryształowego w Londynie. Już w szóstym i siódmym dziesiątku ubiegłego wieku spodziewano się od dzieł ze szkła i żelaza całego przewrotu w architekturze. Niestety, przewrót ten nie nastąpił. W tych nowych próbach ze szkła, jako materjału budowlanego — trudno znaleźć zbyt wielkiej różnicy z próbami z tysiącem, coraz nowych materjałów budowlanych i surogatów — zachwalanych jednak z mniejszym hałasem. Oczekiwanie zbawienia architektury jedynie od materjału budowlanego jest szukaniem zbawienia w drugorzędnych momentach dzieł architektury.

Również analogiczna pomyłka młodej architektury leży w gonitwie i przecenianiu nadzwyczajności *tematu*. Domy niebios, bujające i obracające się pałace, przebudowanie Alp całych — wszystko to może być nawet pięknemi, i fantastycznemi tematami. Wyolbrzymianie jednak zadań architektonicznych do tysiąckrotnie obecnych możliwości technicznych — nie stworzy wcale nowej architektury. Temat nie jest bowiem istotą architektury.

Czy może ucieczka przed europejczykiem dać zbawienie architekturze? Temat bardziej modny, jak poważny i możnaby

długo o nim rozprawiać i, gdyby jednak wpierw znaleziono sposób ucieczki przed własnym — cieniem...

Pobieżne tylko przejrzenie historji architektury ubiegłego wieku wykazuje, iż naśladowanie stylów innych epok nie doprowadzi do znalezienia własnego stylu. Żadnej różnicy niema w tem, czy zamiast stylu klasycznego, czy renesansu — powtarzać się będzie style wschodu, Indji czy Kambodży. Zmienia się tylko frak. Wschodnie pierwiastki nie mogą być odżywcze dla młodej architektury dlatego, iż wschód nie znał naszego klasycyzmu. Style wschodu bardziej od europejskich tkwią w tradycji i skostniały wprost w formaliźmie. Bez posiadania własnej olbrzymiej tradycji budowlanej i architektonicznej trudno by bowiem wyobrazić sobie możliwość powstania gigantycznych świątyń Egiptu, Indji, Borobudur'u na Jawie i t. p.

Zwolennikom młodej architektury nie zgotowano w Niemczech miłego przyjęcia. Ideje i projekty są bardziej wyśmiewane, aniżeli analizowane i krytykowane. Z kół fachowych wychodzą raz po raz głosy, nawołujące do organizowania się przeciwko niebezpieczeństwu tej młodej architektury.

Nie ulega wątpliwości, iż pozytywnych wartości młoda architektura dotychczas nie osiągnęła. Jednak rozpatrywanie młodej architektury na tle historycznym umożliwić może bezstronną jej ocenę wśród hałasu fanfar lub szyderstw.

Przez wiek cały, jak w krótkości przedstawiono, trwają już zmagania się, celem rzucenia granitowych podstaw pod twórczość architektoniczną. Cały szereg coraz to nowych teorji nie uczynił tego. Ostatni przed 30 laty ruch modernistyczny, również początkowo oplwany, najwięcej wniósł świeżego. Najbardziej uwzględnił epokę—jednak rozszczepił architekturę na setki indywidualnych usiłowań, często drobinowych i bezpłodnych. Historyczną koniecznością są zatem usiłowania zespolenia tychże drobinowych usiłowań w jedną potężną całość. Ponieważ to musi być dokonane, — więc jest nieuniknionem zagadnieniem naszej epoki. Młoda architektura pragnie rozwiązać to zagadnienie na swój sposób.

Gdy odrzuci się z pośród zwolenników młodej architektury nieuków i miernoty, przyznać się musi, iż ich przywódcy mają za sobą chwalebną często przeszłość, opartą na dodatnich wynikach pracy według dotychczas uznanych zasad. Przerzucenie się ich

do nowej architektury należy tłómaczyć szczerem, wewnętrznem pragnieniem znalezienia niezawodnej, jedynej drogi.

Wyznawcy młodej architektury uważają, iż wyszli poza dadaizm. Niestety jednak młoda architektura nie osiągnęła jeszcze żadnych nowych, niewzruszonych wartości. W młodej architekturze, w jej zaprzeczeniu dotychczasowej kultury znać jedynie krańcowy przejaw naszej epoki, zamykający się w nihilistycznej negacji. Bezwzględna ta negacja może zburzy szereg fałszywych wartości, przygotuje i oczyści jedynie pole dla nowej wytęsknionej architektury.

To jedno jest pewnem i w tem będzie leżyć wartość licznych i przemijających usiłowań obecnej. młodej architektury — iż przyczyni się ona do związania przyszłej architektury z niebem!...

RÓŻA CZEKAŃSKA-HEYMANOWA

MRÓZ

Siwy mróz, siwy mróz,
zmożon słońcem, poszedł spać,
wygramolił sobie dół,
tam, pod kępą białych brzóz
i uścielił miękkie leże:
wziął ci suche lnu paździerze,
szary mech i złote liście,
aby spało się sprężyście,
skoczył w dół i buty zzuł,
żeby go nie piekły snać,
no i zasnął... bo chciał spać.
A na dworze skisła plucha,
zaszargane mgły się włóczą,
nudnie wyje zawierucha...
Już nad wodą stoi łąka,
kędy to pod kępą brzóz
chrapie sobie mróz...
Dzień tak krótki, a noc długa,
rozmazała się szaruga,
szemrze, dzwoni, pada pada,
coś bez końca opowiada:
kapu, kapu, kap, —
do mrozowych łap,
cupu, cupu, cup, —
do mrozowych stóp.
Mróz się zbudził: co to, co to?

kapiesz mi na głowę, słoto,
tożto drwiny, tożto kpiny
i wyskoczył, zły, — aż siny!

Siny mróz, siwy mróz
chyłkiem wybiegł na ulicę;
zaskrzybotał chrzęstnie wóz,
miażdżąc kołem ślizgawicę.
A mróz mroźnym duchem duchnął,
w skierki, w igły się rozpylił,
mokry chodnik wytarł sucho,
w parku śniegiem drogi zmylił.
Czarci kamrat, djabli swat,
z Boreaszem za panbrat,
wszystko wkoło mrozi, ziębi,
pęta, ściska, dusi, gnębi,
rwie za uszy, w łydki szczypie,
świerzbi, chłosta, smaga, kłuje,
w nos ci suche igły sypie,
drętwi, trzęsie i świdruje.
Spękał ziemię w twarde skiby,
zeszklił wodę na kałużach,
rozwitrażył wszystkie szyby,
że stanęły w srebrnych różach.
Wreszcie zmęczył się mrozisko,
bo wszak siwy, bo wszak stary,
czas mu wszyć się w legowisko
i zakopać się w mech szary.

Śpi już znowu, a niech śpi,
kto już stary, temu spać.
A ja myślę, a ja myślę,
rychłoż będę kwiaty rwać?

KUKUŁKA

Siedzi siwa zazuleńka na wysokim buku, —
buku,
Stukotliwa jej piosenka huka w borze: kuku, —
kuku.
Swawolnica, — nic dobrego,
nie ma domu ni rodziny,
ani o co dba,
tylko z echem w chowanego
w lesie długie gra godziny, —
tylko z echem gra.

Powiadają o niej ludzie bardzo starzy, —
starzy,
siwa babka — worożycha szeptem o tem gwarzy, —
gwarzy, —
mówi babka - worożycha,
ale szeptem, ale zcicha,
że w kukułce siła licha,
luta siła śpi!

Że kukułka, że zazula żyje wieczne lata, —
lata,
że już żyła nieprzerwanie od początku świata, —
świata.
Choć się wciąż po świecie wierci,
nie zaznała nigdy śmierci:
toć wiadomo, — nigdy złe
nie umiera, — nie.

Widno, że zazula siwa z samym djabłem w zmowie,—
zmowie,
bo ci długość twoich lat przepowie,—
powie;
ale gdy ją pytasz o to,
lepiej miej w kieszeni złoto,
bo z biedotą, bo z gołotą
nie zadaje się!

Lata sobie po calutkim lesie,—
lesie,
do gniazd cudzych swe jajeczka niesie,—
niesie;
a w miłości nieprzebierna,
a jednemu—nigdy wierna;
dziwny ptak, dziwny ptak,
co mu w piersi serca brak!

Jedno tylko zazuleńka płocha,—
płocha,
jedno tylko na tym świecie kocha,—
kocha:
ponad ciepłe gniazdko własne,
ponad dziatek ślepka jasne,
jedną w życiu zna urodę,
to swobodę, hej swobodę,
bez nijakich pęt!...

Więc po lesie, po zielonym, kuka,—
kuka,
kiedy chce, to żeru sobie szuka,—
szuka...
Co jej gniazdo, co pisklęta!
żadna siła jej nie spęta,
sama w górny,
sama w chmurny,
w podsłoneczny leci szlak,—
wolny ptak!...

F. FELKEL

STRZAŁ

Siedzę. Mam przed sobą z menażerji ludzkiej wypuszczone przepyszne okazy. Przypominają mi się ulubione w młodości zoologiczne książki z obrazkami.

Mleczne elektryczne lampy koliste syczą przewlekłą jednostajną melodję, przedrzeźniając małpio-nieudolnie szumy leśne.

Jestem na stanowisku; sztucer mam oparty o wytarty plusz kawiarnianej kanapy i czekam na wyjście zwierzyny. Przymykam oczy, by lepiej dojrzeć mętnie pod powiekami chwiejący się obraz. Na przegiętych zielonych chojakach świerków leżą ciężkie śniegowe naloty. Śnieg... śnieg puszysty, poddający się słońcu z uśmiechem szronnie iskrzącym. Bez szelestu opadnie czasem biała sypka kaskada i wśród gałęzi rodzi szept. Ocknęła się sosna, odetchnęła i znowu śpi. Na dole za wyrębem zagrały psy. Rozwieram oczy czujne i wśród rojowiska ludzkiego szukam. Wzrok, przyzwyczajony do szukania w mrokach leśnych wśród paproci, młodych traw i kępów rośnego mchu, na spękanej brązowej korze, wwierca się w twarzy ludzkich każdy grymas, każdą zmarszczkę na fałszywych maskach. Kłęby dymu tytuniowego rozgarnia jak tumany mgieł — I czeka. Jest taka oczekiwana chwila, kiedy zwolna, ostrożnie i czujnie wychyli się pysk zwierzęcia. Tylko nie przeoczyć. Cicho.

Tłum. Kapelusze, rajery, kokoty, okulary, asceci, kelnerzy. Mleczne elektryczne lampy koliste syczą przewlekłą jednostajną melodję, przedrzeźniając małpio-nieudolnie szumy leśne. W szybie kawiarni, jak na ekranie bez dźwięku przesunął się tramwaj.

Kontur majaczy... nakrył go tłum, nie — tak. Już jest.

W dziecinnej książce z obrazkami ten dziwny zwierz z rodziny kotów zachwycał mnie radośnie. Łaciński pod nim podpis... nie mogę teraz przeczytać.

Idzie ku mnie, przystanął, wita się, kłania, przewija zwinnie między stolikami i łapę z pierścionkiem podaje tu, tam...

Sięgam ostrożnie po sztucer i mierzę. Spokojnie, zimno... Linja między mym prawym okiem a komorą zwierzęcia wyciąga się prosto, cieniutko, jak struna. Ta rozkosz... przedłużam ją... Naciskam środkowym palcem kurek w-o-lno. Strzał!...

Krzyk! Krzyk!! ludzie, tłum, ktoś padł. Za szybą kawiarni znowu bez dźwięku przemknął tramwaj.

Pod przymkniętemi powiekami, uśmiechnięty, widzę: wstałem i rozgarniając krzaki, brnę w śniegu po śladach krwi. Zziajane psy przemknęły z wywieszonemi ozorami.

Na wytartej pluszowej kanapie w kawiarni położyłem flintę.

JERZY BRZĘCZKOWSKI

L A T A R N I A

...Tylko wyjść poza krąg —
Poza żółty krąg, zakreślony latarką Twojego domu...
...tak trudno, jak minąć swoją własną Dal.

— może znów napiszę tylko wiersze o szarych oczach,
spotkanych o zmierzchu w parku sinym?

Wiesz? — Ja znam tęsknotę odlatających ptaków,
i tęsknotę Dróg o błękitnych dziobach Dali —
— szarą płachtą dróg owinięte Twe oczy,
takie szare...
a Tyś taka daleka, jak Droga!

...Tylko wyjść poza krąg —
poza żółty krąg latarni Twojego domu...

* * *

...Chciałem Ci o *tem* napisać wiersze, lecz zagwizdała gdzieś lokomotywa.

Poszedłem na stacyjkę i mówiłem z bufetową że zielonkawo-srebrzyste szyny (— wiesz, w mroźną noc księżycową?) mogą zaprowadzić tam...

Długo mówiłem... i nie napisałem wierszy.

* * *

...Ktoś mi wczoraj powiedział, że będzie Wiosna.

Mój stary kot, który przez dwie doby nie wracał, przyszedł dziś i miał zielone oczy.

Kamienie w porcie, gdziem się urodził, na wiosnę obrastały zielonym mchem.

Okna o tej porze były już otwarte, a wilgotny Süd-West przenosił całe morze do pokoju.

Wolałem go nawet niż Nord-Ost, który mi przynosił step:—

Bo gdy całowałem Twe włosy — zamykałem oczy i czułem, że pogrążam twarz w ciepłe słone fale, łaskoczące mi powieki, rzęsy i usta —

— to było przedtym, nim przyszedłem za Tobą do Miasta, gdzie są chodniki i żółte latarnie — —

*
* *

— Okleiłem okna zieloną bibułką, a przy łóżku (jak ktoś radził w dziwacznej książce) postawiłem półmisek z ostrygami.

Śniły mi się zielone kamienie — mokre i słone...

*
* *

Wyrósł mi nagle w doniczce w mej suterynie błękitny lotos. Było to w dżdżysty poranek po nocy, w której śniłem o Indjach — i o Morzu.

Postawię go na chodniku przed Twoim domem i wysunę poza Żółty Krąg: —

— To jest błękitny kwiat Dali, poza którą Ty jesteś.

*
* *

Dnie miałem ciemne, a w zimie ogromnie marzłem. Nauczyłem się dużo spać i nauczyłem sny moje najpiękniejszych tańców.

Na wszelki wypadek zalepiłem bibułą termometr za oknem i napisałem u góry: —

— 30^0 powyżej zera —

Przecież nie to jest ważnem, co jest naprawdę, a to, co się komu śni!

Właściwie, to jest „*naprawdę*".

Naprzykład, zamówiłem sobie na wczoraj przechadzkę w jaśminowej alei, w parku nad molo — wiesz, tam?...

I była.

*
* *

...Żórawie już krzyczały nad ranem... Tegom sobie nie zamawiał i spałem gorzej —

*
* *

...Dziś na chodniku (na skrzyżowaniu Twojej i mojej ulicy) znalazłem bilet The Cunard Steam Ship Co. Ltd., zdeptany czyimś butem. Widzisz, naprawdę — to Ciebie już niema. Niema nawet może i mnie.

Ale jest, jest krąg żółty latarni Twojego domu, którego przekroczyć nie mogę...

Z CYKLU „BIAŁE KLASZTORY"

Na odludnych drogach jest samotny klasztor,
(Taki biały klasztor, a w nim czarny mnich—)
Nad stojącą wodą, gdzie oślizgły zator
W szmaragdowej pleśni raz na zawsze ścichł...
Dzień i noc mnich chodzi: we dnie mruczy pacierz
I nastawia sidła dla gołębich par,
W nocy dusi ptaki i nad każdym płacze,
Samca rzuca w wodę, a samiczkę w żar...
Dzień i noc mnich chodzi już dziesiąte lato,
Chodzi, odkąd przyszedł z niewiadomych stron:—
Powiadają o nim, że miał niegdyś brata,
Brata w czarnym płaszczu, — mnicha, jak i on...
Dzień i noc mnich chodzi, dzień i noc mnich kroczy,
Czasem stanie, palce wbije w brody gąszcz:—
„Miała takie duże i wylękłe oczy...
Czy to było wczoraj?... Czy to będzie wciąż".
A gdy zima zetnie w błękit szklisty stawy,
Mnich kosturem stuka, niby w dzwony w lód
I przykłada ucho, dłoń o szpary krwawi:—
„Czy to było w tamtym, czy to było tu?".
W księżycowe noce mnich z gołębich piersi
Sączy krople krwawe, z puchu płatki drze.
W białej górnej baszcie wdziewa ornat śmierci
I odprawia cichą i żałobną mszę...
W księżycowem świetle mnich ustawia lustra
I z kielichem złotym nuci mszalny śpiew,
Sobie i odbiciu krwią naciera usta:—

„Bracie, pijmy razem... Bracie, jej to krew".
Na organy stare kładzie palce żółte,
(Księżyc sinem szkliwem na klawiszach lśni)
Gra i patrzy w lustro: „Bracie, chcę byś czuł ty",
W lustrze gra mu requiem takiż czarny mnich...
A gdy popiół świtu spadnie szarem szkliwem
Na gotyckie okna i na cedrów tusz,
Gdy od stepów wionie oddech pól leniwy,
Mnich na basach kończy tę rozmowę dusz...

. . . .

Stoi biały klasztor w cedrów sinym cieniu,
Mnich rozstawia sidła dla gołębich par,
(Jak gobelin pleśnią stawy się zielenią)
...Samca rzuca w wodę a samiczkę w żar...

PSIA ELEGJA

W księżycową tę noc granatową,
Gdy ktoś niebo, jak studnię przewierci —
Nasza biała gromada rasowa
Lśni polewą błękitną na sierści...
Na stodoły, na gęste zagony
Księżyc milczkiem się wsuwa i skrada, —
My wtulamy sprężyste ogony,
A nam w ślepiach martwica gra blada...
I na pyskach nam piana oślizga,
Skurczem zęby nam w wargi się wżarły, —
Księżyc zimny po zębach się ślizga,
Drga i błyszczy połyskiem umarłym...
...Ktoś tu przeszedł tak zcicha, tak zcicha —
Czyjeś stopy ruszyły powietrze, —
— Tylko zapach zagłusza greczycha,
Tylko nozdrza nam wyschły na wietrze...
I węszymy, węszymy te ślady —
Tu — pod płotem, za płotem, na niebie, —
Aż się zbijem do jednej gromady
W drżący kłąb — ogonami do siebie...
...Lśni błękitna umarła polewa
Płynnych fal, niby podczas powodzi,
Tu — naokół, tu z prawa, tu — z lewa
Niewidzialny ktoś chodzi i chodzi...
...Ah, te ostre, te skry księżycowe
W samo wnętrze spływają po sierści.
...Podnosimy swe mordy rasowe
I wyjemy, wyjemy o śmierci...

WACŁAW JURCZYK

SPÓŁCZESNA LITERATURA NIEMIECKA

Jeżeli chodziłoby o scharakteryzowanie spółczesnej literatury niemieckiej w kilku słowach, za najsłuszniejsze uważałbym powiedzenie: *duchem nowej twórczości literackiej w Niemczech był ekspresjonizm.*

O istotne znaczenie tego pojęcia wiedziono już niemało sporów, a jednak dotąd jest ono często nadużywane i rozumiane niewłaściwie — w każdym razie przez różne narody rozumiane inaczej. Dlatego muszę zaznaczyć, że mówiąc o ekspresjonizmie w literaturze niemieckiej, przedstawię ten ekspresjonizm tak, jak go pojmują i rozumieją pisarze niemieccy.

Zwykle nową sztukę ekspresjonistyczną określano przez porównanie ze starszemi kierunkami, najczęściej z przeciwieństwem ekspresjonizmu — z impresjonizmem. Porównania tego rodzaju były nieraz dość efektowne, lecz w rezultacie nie prowadziły do niczego. Te dwa pojęcia są niespółmierne i porównywać się nie dadzą. Impresjonizm jest właściwie tylko pojęciem stylu, ekspresjonizm zaś—wyrazem przeżyć, a w rozumieniu młodych autorów niemieckich czemś więcej nawet, bo światopoglądem — syntezą wiekowych tragicznych zmagań ducha z materją.

Ekspresjoniści niemieccy na dzieje ludzkości patrzyli jako na odwieczną walkę o duszę. Były czasy, że duch górował nad materją, później znowu materja brała górę, aż wreszcie po wielokrotnych przemianach przyszedł wiek XIX, który — jak się zdawało — dawał materji ostateczną przewagę. Człowiek skłonił głowę przed jej wszechpotęgą, uznał naturę-materję za panią i władczynię, utracił swój byt wolny, niezależny, piękny. Jednak ducha można stłumić, zdławić, wygnać, — ale nie można go zabić.

Duch nigdy nie uzna się za pokonanego przez materję. Ta prawda ani na chwilę, w najkrytyczniejszych nawet czasach, nie opuściła świadomości ludzi śmielszych, — a w masach zamieszkiwała podświadomie. Grunt do wybuchu nowego buntu przeciw zmaterjalizowaniu świata, był przygotowany. Tradycje wielkich usiłowań wszystkich wieków i narodów w tym kierunku żyły, tliły się w podziemiach. Należało tylko czekać na odpowiedni moment. Ten moment stworzyła orgja materjalizmu ostatnich czasów, to szaleństwo, które przejawiło się nazewnątrz, jako wielka wojna. Wojna zbudziła z letargu i wzmogła oddawna już nurtujące ludzkość prądy metafizyczne, które spółcześnie wystąpiły do walki o duszę, pod nazwą ekspresjonizmu. I jak poza naturalizmem stała w całej swej okazałości natura, jako regulator wszelkich poczynań, tak poza ekspresjonizmem stanęła idea. Oczywiście słowo ekspresjonizm nie oddaje dokładnie istoty rzeczy i oddać nie może, nie może bowiem objąć tak rozległej dziedziny, jak walka ducha z materją, — jest tylko przypadkowo obraną nazwą. Ekspresjonizm podjął walkę przeciw naturalizmowi i materji, walkę o „być albo nie być“, walkę straszną, bo wszak miał przed sobą potęgę — i aby zwyciężyć, sam stać się musiał potęgą. Dlatego ekspresjonizm nie zadowolił się jedynie dziedziną sztuki: starał się on objąć całokształt życia, całego człowieka i wszystkie jego poczynania. Ekspresjonizm nie mówił już tylko: „Sztuka dla sztuki“, lecz wołał: „Sztuka dla życia“. Ale tak pojmowanego ekspresjonizmu nie można już uważać za jakiś nowy kierunek tylko, za szkołę czy określenie formy lub stylu. Stał się on — jak powiedziałem wyżej—światopoglądem, a dla niektórych twórców niemieckich nawet religją.

Ekspresjonizm w stosunku do natury zachowuje się wrogo. Nie skłania czoła przed jej potęgą, wątpi o prawdzie natury. Stwierdza, że nawet wiedza jest tylko usiłowaniem poznania prawdy, gdyż nie daje niewzruszonych prawd, lecz tylko hypotezy. Natura nie jest czemś większem, potężniejszem, niż człowiek. Natura sama w sobie jest niczem i dopiero przez człowieka staje się formą, postacią. Człowiek dopiero obdarza ją jakimś sensem. Jest ona tym pramaterjałem, w użyciu którego wszelkie możliwości są dopuszczalne, i ekspresjonizm wierzy we wszelkie możliwości. Jest światopoglądem utopji. Osadza człowieka po-

środku stworzenia, aby ten według swej woli zapełnił pustą linję barwą, światłem, przestrzenią i czasem i wszelkiemi stworami w przestrzeni i czasie. Niech człowiek uczuje się nareszcie wolnym i radosnym, niech wyjdzie z ciemni więzienia na światło, niech odetchnie pełną piersią. Jednem słowem ekspresjonizm wypowiedział wojnę naturalizmowi. Oczywiście niewolnicze naśladowanie natury nigdy dla żadnego artysty nie było celem samym w sobie. Ale w ciągu wieków przyjęło się, jako coś zupełnie naturalnego, że sztuka — o ile możności — jak najbardziej zbliżała się do natury i nie myślano nawet o tem, aby dzieło sztuki w najistotniejszych rysach mogło się kiedy przeciwstawić naturze. Ekspresjonizm zaś zajął w tym kierunku stanowisko biegunowo odmienne: zwrócił się mianowicie przeciw naśladowaniu natury — chciał ją pokonać. „Świat już jest — i byłoby nonsensem powtarzanie go" — mówi jeden z najwybitniejszych teoretyków ekspresjonizmu — Edschmid. — Według pojęć, które się skrystalizowały przy rozważaniu zagadnień teoretycznych, ekspresjonizm ma tworzyć tak, jak tworzy muzyk. Muzyka jest jakby prawzorem ekspresjonizmu poetyckiego, gdyż — ściśle biorąc — sztuka muzyczna może być naturalistyczną tylko w bardzo ograniczonem znaczeniu. Muzyka nigdy nie może wiernie oddać natury, — brak jej ku temu środków. Nawet tak zwana muzyka programowa nie jest naprawdę naturalistyczną. Taka np. burza w Symfonji pastoralnej Beethovena przypomina tylko odgłosy burzy naturalnej, ale jej wiernie nie oddaje, — i zresztą nie było to wcale celem kompozytora. W rzeczywistości muzyka może dawać tylko wartości duchowe, — jest przeto sztuką w najwyższym stopniu ekspresjonistyczną. Tem się tłomaczy, że prądy ekspresjonistyczne nie dotknęły naprawdę wcale dziedziny muzyki, a w każdym razie ekspresjonizm w muzyce inaczej trzeba rozumieć, aniżeli w malarstwie i poezji.

W Niemczech początki ekspresjonizmu wystąpiły w pierwszych latach bieżącego stulecia: najpierw w malarstwie, następnie w poezji. Ruch zapoczątkowała w Berlinie grupa młodych poetów, na czele których stanął jeden z najmłodszych *Georg Heym*. Los nie pozwolił temu poecie rozwinąć skrzydeł do szerszych lotów,

gdyż w rok po wydaniu pierwszego tomu pozzji p. t. *„Wieczny dzień"*, wskutek nieszczęśliwego wypadku w r. 1912 zginął, mając zaledwie lat 24. Po śmierci jego wydane zostały prace pozostałe, mianowicie tom poezji p. t. *„Umbra vitae"* i tom nowel. — Otóż grupa ta poczęła wydawać dwa tygodniki *„Der Sturm"* i *„Die Aktion"* — pisma, całkowicie oddane nowemu kierunkowi, które osiągnęły najwyższy poziom, gdy w szeregi młodych berlińskich poetów wstąpiło jeszcze kilku, przybyłych właśnie z Pragi Czeskiej, a w ich liczbie najwybitniejsi *Franz Werfel* i *Max Brod*. W powieści epokę ekspresjonistyczną rozpoczął *Heinrich Mann*; w dramacie dzieła *Wedekinda* stanowiły punkt zwrotny w przejściu od naturalizmu do ekspresjonizmu.

Lata wojny 1914 — 1918 były dla ekspresjonizmu okresem skupiania sił. Na wybuch żywiołowy nie pozwalała wtedy cenzura niemiecka. Pisma ekspresjonistyczne, jak *„Die Aktion"* i in. w stosunku do wojny i polityki niemieckiej tych lat zajęły stanowisko zdecydowanie wrogie. Zresztą nie wiele można było pisać, bo gdy sztuka wkraczała w dziedzinę narzuconych przez wojnę problemów, twarda dłoń cenzury ją dławiła — i tylko niektórym pisarzom udało się przemycić manuskrypty do Szwajcarji i tam drukować je w wydawnictwie *„Die Weissen Blätter"*, na czele którego stał niemiec-alzatczyk *René Schickele*, lub w serji t. zw. *„Europäische Bücher"*, wydawanych przez firmę *Rascher & C°*.

Dopiero porażka Niemiec w r. 1918 stworzyła atmosferę dla sztuki niemieckiej ożywczą i wtedy nastąpił dawno przygotowywany wybuch. Czas był nadzwyczaj ku temu odpowiedni, bo właśnie ekspresjonizm miał być tym światopoglądem, do którego ludzkość podświadomie tęskniła od szeregu lat, a już najbardziej podczas wojny. To też lata 1918 i 1919 rozpoczynają w historji literatury niemieckiej zdecydowanie okres wszechwładztwa ekspresjonizmu. Wydawnictwa, zwłaszcza powieści, osiągają niebywałą liczbę nakładu. Teatry coraz częściej wystawiają dramaty ekspresjoniczne. We wszystkich większych miastach pojawiają się coraz to nowe wydawnictwa perjodyczne, a nawet prasa codzienna, początkowo nieprzychylna, zaczyna baczniejszą zwracać uwagę na nowy ruch.

Najobfitszy materjał do poznania rozwoju ekspresjonizmu w literaturze niemieckiej dają dwa około 1910 r. założone wymie-

nione już pisma *„Der Sturm"* i *„Die Aktion"*. Pisma te obejmują całokształt nowej sztuki, poświęcając wiele miejsca również sztukom plastycznym. Dalszemu rozwojowi ekspresjonizmu towarzyszą stale licznie powstające nowe miesięczniki i tygodniki, jak *„Die neue Kunst"* w Monachjum, *„Kunstblatt"* w Poczdamie, *„Neue Blätter für Kunst und Graphik"* w Drezdnie, oraz *„Die neue Schaubühne"*. Po przewrocie w Niemczech w r. 1918 powstaje cały szereg nowych wydawnictw: *„Die Erde"* we Wrocławiu, *„Das hohe Ufer"* w Hannowerze, *„Das Tribunal"* w Darmsztadzie, *„Das Feuer"* w Düsseldorfie, *„Ararat"* w Monachjum i kilkanaście innych.

Powieść. Z pośród starszych pisarzów na drogę ekspresjonizmu pierwszy wstąpił *Heinrich Mann*, który po początkach impresjonistycznych w niepospolitej trylogji p t. *„Boginie"*, składającej się z tomów *„Diana"*, *„Minerva"* i *„Venus"* dał wzorowy przykład nie naturalistycznej, lecz z ducha poczętej epickiej formy. Zdecydowanie i wyraźnie stanęli na gruncie ekspresjonizmu *Gustaw Meyrink, H. Ewers, Max Brod, K. Edschmid* i in.

Za najwybitniejszego z pośród przedstawicieli nowej sztuki niemieckiej w zakresie powieściopisarstwa uważam *Gustawa Meyrinka.* Dzieła jego najbardziej zbliżają się do ideału tworzenia ekspresjonistycznego. Meyrink nie jest pisarzem młodym, co jednak nie przeszkadza mu być najbardziej współczesnym. Urodzony w r. 1868 w Wiedniu, zaczął pisać dopiero w bieżącym stuleciu, a najlepsze i największe swe dzieła stworzył podczas wojny. Początkowo pisał nowele o charakterze przeważnie fantastycznym lub satyrycznym (3 tomy p. t. *„Des deutschen Spiessers Wunderhorn"* i jeden tom *„Fledermäuse"*). Nowele te nie ujawniają jeszcze rzeczywistego oblicza duchowego Meyrinka. Są one dopiero przygotowaniem do późniejszych wielkich rzeczy, gromadzeniem materjału do wzniesienia budowli monumentalnych. Jakoż ukazuje się w r. 1914 *„Golem"* — najpotężniejszy twór Meyrinka, osnuty na tle starej legendy ghetta praskiego, — dzieło, w którem fantazja idzie w zawody z rzeczywistością, duch—z materją. Walką o wyzwolenie człowieka z więzów natury są również następne powieści Meyrinka: *„Zielona twarz"* i *„Noc Walpurgijska"*.

Młodszym od Meyrinka lecz pokrewnym mu jest *Hans Heinz Ewers.* I jeden i drugi pisarz obraca się wyłącznie w świecie

fantazji, — jeden i drugi szuka człowieka i dróg do źródeł duszy. Jednak fantastyczność Ewersa jest bardziej niż u Meyrinka trzeźwa, wyrozumowana, obliczona i to może sprawia, że Ewers jest, przynajmniej w Polsce, bardziej czytanym. Meyrink jest mniej logiczny w swoich utworach, pisze rzeczy obłędne i sam nieomal w obłęd wpada, i to sprawia, że jest on może mniej przystępny, mniej zrozumiały, chociaż artystycznie o wiele od Ewersa wyższy.

Pozatem na baczniejszą uwagę zasługuje twórczość *Maxa Broda* („*Weiberwirtschaft*“, a zwłaszcza „*Tycho Braches Weg zu Gott*“), *K. Edschmida, H. Eulenburga, R. Schickele, Franza Werfla* i in., jednak dzieła ich nie dorównywują potężnym tworom Meyrinka.

Poezja. W okresie naturalizmu twórczość powieściowa górowała nad twórczością poetycką. Doba ekspresjonizmu zmieniła ten stosunek na odwrotny. Nigdy może nie powstało tyle tworów poetyckich — i to nieraz wybitnie wartościowych — co w ostatniem dziesięcioleciu.

Cała ta poezja ma za źródło troskę o ludzkość, tęsknotę do ludzkości. Właściwym, nieskończonym tematem jest tam człowiek, jako składnik wielkiego zbiorowego organizmu — ludzkości. Poeci dawno już zrozumieli, że człowiek pogrążył się w mroku, — patrzyli, jak tonął w nocy zagłady, lecz wierzyli, że wypłynie w jaśniejącym świcie nowych dni; wierzyli, że człowiek świadomy, w którym tli się bodaj drobna iskierka synostwa Bożego, przedrze się poprzez mgły narzuconej mu i zewsząd go otaczającej przeszłości i teraźniejszości, aby wkroczyć w krainę Wiecznego Dnia. Ta wiara w przyszłość, obok bólu, wywołanego dotychczasowym stanem rzeczy, jest zasadniczym motywem nowej poezji.

Przedewszystkiem w twórczości młodych odezwał się ton Bólu i Cierpienia, jako preludjum do walki z rzeczywistością. Na czele szyków bojowych stanęli wspomniany już *Georg Heym*, dalej *Georg Trakl, Alfred Lichtenstein, Ernst Wilhelm Lotz, Albert Ehrenstein, Gottfried Benn, August Stramm, Karl Otten.*

Niewielu z nich jednak danem było pozostać w szeregach bojowników ekspresjonizmu i szerzej rozwinąć świetnie zapowiadające się talenty. *Georg Heym* — jak już wspomniałem — zginął jeszcze przed wojną. Subtelny i przeczulony *G. Trakl* otruł

się, nie mogąc znieść okropności wojny. *Lichtenstein* i *Lotz* polegli na froncie francuskim. Najbardziej twórczy *August Stramm* zginął w walkach rosyjskich, pozostawiając dramaty: *„Święta Zuzanna"*, *„Niepłodni"*, *„Przebudzenie"*, *„Siły"*, *„Zdarzenie"*, *„Pieśni miłosne"*, *„Ludzkość"*, *„Kropla krwi"*. — Pozostali przy życiu *Ehrenstein*, *Benn*, *Otten* prowadzili dalej rozpoczętą wspólnie walkę przeciw zmechanizowaniu świata, przeciw brutalnej rzeczywistości. Natężyli wszystkie swe młode siły, aby pierwiastki ludzkie w człowieku odnaleźć, aby wznieść pod niebiosy zagrzebaną świątynię duszy ludzkiej. Najprostsze uczucia serca, najdrobniejsze radości, darzące człowieka Dobrem, znalazły oddźwięk w tej poezji.

Podczas wojny uderzono w ton silniejszy, a na sztandarze zajaśniało wyraźne hasło: Braterstwo. Cały świat został zawarty w Człowieku-bracie. Nawet Bóg otrzymał ludzkie oblicze i stał się nie groźnym władcą — ojcem, lecz dobrym bratem. W mocnym głosie: Jesteśmy! dźwięczała świadomość tryumfu. Ten czynnik, budujący nowe życie najdobitniej reprezentują: *Franz Werfel*, *Ernst Stadler*, *Wilhelm Klemm*, *Réné Schickele*, *Johannes Becher*, *Kurt Heynicke*, *Walter Hasenclaver*. — W stosunku do tych ludzi-budowniczych poprzednio wymienioną grupę można uważać za korpus bojowy ekspresjonizmu.

Jak daleko odbiegli współcześni od dawnego pesymizmu, od apatycznego poddania się rzeczywistości okażą poniższe ustępy.

Podczas gdy zdecydowany pesymista *Walter Calé* wyrzekał z goryczą:

„I niemasz żadnego mostu od człowieka do człowieka" — a nawet *Franz Werfel* w początkach swej twórczości biadał:

„Wszyscyśmy sobie obcy na tej ziemi"... — teraz *Johannes Becher* głosi:

„Nikt ci nie obcy — każdy ci bliskim i bratem"... — podobnież *Wilhelm Klemm*:

„Zbliżamy się do siebie,

„jak tylko anioły zbliżać się mogą"... — zaś *Kurt Heynicke*, głosząc chwałę przyjaźni, świętość widzi w człowieku.

Z tej grupy ubył już *Ernst Stadler* (poległ na froncie francuskim), pozostali tworzą dalej.

Fraz Werfel otrząsnął się prędko z opanowującego go pesymizmu, będącego pozostałością wpływów dawnego naturalizmu. Wstąpiwszy w szeregi ekspresjonistów, od początku stanął na gruncie ekstatycznej, chrześćjańskiej miłości bliźniego (dzieła poetyckie „Przyjaciel świata", „Jesteśmy", „Wzajemnie", „Doświadczenie", „Dzień Sądu", dramat „Trojanki").

Silne są dzieła niemca-alzatczyka *René Schickele:* poezje *„Noce letnie"*, *„Pan"*, *„Białe i czerwone"*, *„Moje serce — mój kraj"*, *„Warta honorowa"*, *„Czerwona pani"*, oraz szereg powieści, nowel i dramatów.

Kurt Heynicke jest poetą Kosmosu. Płodem wielkiego talentu i czystych natchnień są jego tomy: *„Wokół spadają gwiazdy"*, *„Boże skrzypce"*, *„Bezimienne oblicze"*, *„Rytmy czasu i wieczności"*.

Walter Hasenclaver uprawia przeważnie poezję dramatyczną, wydał też szereg drobniejszych utworów w tomach: *„Młodzieniec"* i *„Śmierć i zmartwychwstanie"*.

Dramat. W związku z Hasenclaverem, jako najpierwszym i najbardziej utalentowanym dramaturgiem ekspresjonistycznym, poświęcę kilka słów współczesnemu dramatowi niemieckiemu wogóle.

Dramat niemiecki z epoki *klasycyzmu* zdołał stworzyć swój własny wielki styl. Że styl ten był podatnym do rozwoju, świadczą chociażby nazwiska *Kleista, Grillparzera, Hebbla.* Jednak późniejsi epigoni klasycyzmu — wspomnę tylko *Wildenbrucha i Wilbrandta* — nie mogli się już zdobyć na tworzenie ludzi; tworzyli lalki, a w usta tych lalek kładli tylko pełne patosu frazesy. Jako przeciwdziałanie temu zamieraniu dramatu musiał przyjść *naturalizm;* zamiast cieniów musieli wystąpić na scenę ludzie żywi, wzięci bezpośrednio z życia. *(Gerhard Hauptmann).* Ale czysto osobiste i — przyznać trzeba — dość ciasne dramaty z życia np. „Tkaczów" czy „Woźnicy Henschla" nie mogły ostać się przez czas dłuższy. Ludzkość pragnęła współżycia, współprzeżywania wypadków i konfliktów, — rzeczy, któreby wszystkich obejmowały, wszystkich dotyczyły. Po dwudziestu latach panowania naturalizmu trzeba było stworzyć nowy styl, nowe formy. Wtedy jako przeciwieństwo naturalizmu wystąpił *idealizm. Neoromantycy* z *Hugonem Hoffmansthalem* na czele starali się skierować dramat na nowe tory przez wzmoże-

nie nastrojowości i *neoklasycy*, za których przedstawiciela uchodzi *Paul Ernst* szukali odrodzenia dramatu przez powrót do form klasycznych. I wszystkie te usiłowania i dążenia do szerokich linji, do wielkiego stylu — nie poszły na marne. Z nich to zrodził się dramat współczesny — dramat ekspresjonistyczny.

Dla scharakteryzowania zapatrywań pisarzów niemieckich-ekspresjonistów na dramat przytoczę tu zdania Edschmida:

„Sztuka musi być pozytywna, aktywna — i sięgać do głębi Ducha, do istoty rzeczy. Nie powłokę ma dawać, lecz duszę. Duch powinien władać i kształtować materję, nie zaś od niej zależeć. — Dzieło sztuki musi się opierać na idei. — Los istot pojedyńczych jest nam obojętny. Trzeba w kształty oblekać powszechność, typowość. — Poeta i jego postacie muszą wyrażać pewien światopogląd. — Postacie dramatu niech będą wielkie, lecz nie w znaczeniu bohaterów szyllerowskich. Wielkość niech im nadają ich przeżycia i związek ze wszechbytem, ze wszechżyciem. Serca ich niech biją rytmem całego świata. — Rzeczywistość o tyle tylko może mieć znaczenie, o ile poza tą rzeczywistością widzi się coś istotnego. Należy zerwać z przypadkowością, a szukać istoty rzeczy. — Największym wrogiem dramatu jest psychologja. Psychologja jest dziełem człowieka i musi być odrzucona. Wtedy dopiero człowiek ukaże się wolny od wszelkich ustosunkowań i warunków, zdolny do uczuć bezpośrednich."

Oczywiście trzeba tu ściśle odróżniać program od samej sztuki, teorję od praktyki. Bo przecież w dramacie ekspresjonistycznym, tak jak w każdym innym również działają *ludzie*, a trudno jest zastosować wszystkie wymagania ekspresjonizmu do ludzi-bohaterów dramatu. Zresztą dramat ekspresjonistyczny nie powstał z teorji — sam z siebie. Bardzo wyraźne ślady prowadzą wstecz do młodzieńczej twórczości Goethego i Schillera, — bardzo zbliżeni są do wymagań ekspresjonistycznych Büchner i Grabbe, a z nowszych pisarzy Wedekind, Strindberg. Ciekawym rysem jest jednak zwrócenie się dramatu ekspresjonistycznego jeszcze dalej wstecz, bo aż ku starej tragedji greckiej, gdzie młodych autorów pociągał wielki styl i monumentalność budowy. — Ajschylos stał się wzorem prostoty i zwartości. Wyraźniejsze ślady prowadzą ku Sofoklesowi. Już Hugo von Hoffmansthal w usiłowaniach pokonania naturalizmu wziął się

do opracowania sofoklesowych koncepcji — Edypa i Elektry. Spółcześnie Hasenclaver w swojej „Antygonie" sięgnął również do skarbnicy pomysłów Sofoklesa. Eurypides pobudził Werfla do stworzenia „Trojanek" i t. d.

Jednym z najpierwszych dramatów ekspresjonistycznych jest „Syn" Hasenclavera. Ideą dramatu jest walka młodości z dawnością, walka o wyzwolenie się z pod ucisku form przeszłości. Jednak w tym dziele Hasenclaver, biorąc za punkt wyjścia zupełnie pospolity codzienny wypadek, nie mógł stworzyć dostatecznie silnego fundamentu dla budowania wielkiej idei.

Na wyższy poziom wzniósł się Hasenclaver w „Antygonie". Dramat ten ma z Sofoklesem tylko wspólność podstawy i osób działających, pozatem jest jednak dziełem nowem. — Prawdziwą treścią dramatu jest: wojna — walka klas — rewolucja. Autor osiągnął tu ów wielki ton, o który chodzi ekspresjonizmowi, zdobył się na krzyk wielkiego cierpienia spółczesności, dał wyraz powszechnej tęsknocie do sprawiedliwości, prawdy i miłości.

Większe rezultaty osiągnął *Fritz von Unruh* w swoim dramacie „Pokolenie". Rzecz dzieje się w czasie nieokreślonym, osoby działające są bezimienne; są typami: matka, starszy syn, młodszy syn, córka i t. d. Jest to charakterystyczne dla dramatu ekspresjonistycznego — *Unruh* osiągnął tu potęgę rzadko spotykaną. Krzyk duszy jest tu głośny; umiejętna stylizacja pozbawia osoby działające wszelkich rysów indywidualnych. Każda z nich ucieleśnia jakąś zasadę, ideę. Zwłaszcza postać matki osiąga wielkość prawie mityczną.

Jeszcze bardziej oddalił się od realizmu *Friedrich Wolff* w dramacie „Das bist du". Dzieło to, wystawione niedawno na scenie drezdeńskiej, dało pole do niezwykle ciekawych eksperymentów reżyserskich. Właściwy dramat jest poprzedzony prologiem, w którym wszystkie działające osoby i rzeczy — nawet siekierę, służącą następnie za narzędzie mordu, — oglądamy w prabycie, w stadjum wędrówki dusz przed rozpoczęciem bytu ziemskiego. W samym dramacie bohater zabija swego sobowtóra, osiągając duchowe zjednoczenie się z zabitym.

W ostatnim akcie znowu spotykają się wszyscy w bycie zaziemskim — i wszystko rozpływa się w nieskończoności.

Gdyby te dramaty bliżej rozpatrzyć, słusznie mogłoby powstać pytanie: gdzie tu jest granica pomiędzy impresjonizmem a ekspresjonizmem. — Nie bacząc na teorję, spotykamy tu i naturalizm, i psychologję i indywidualizm. — Dramatu naprawdę ekspresjonistycznego — odpowiadającego we wszystkich szczegółach teorji — dotychczas nie stworzono. — Czy wogóle dramat taki powstanie i kiedy — niewiadomo. — W każdym razie są dążenia do stworzenia nowego wielkiego stylu i to jest najcenniejsze. — Czy dopatrzymy się tam impresjonizmu, czy ekspresjonizm — to są rzeczy drugorzędne.

Przedstawiwszy w ogólnych zarysach spółczesną twórczość literacką Niemiec z okresu wojennego, muszę jeszcze uzupełnić to, co dotąd powiedziałem, kilkoma uwagami, które mi nasuwają ostatnie dwa lata t. j. okres likwidacji wielkiej wojny.

Przyznać trzeba, że w całej twórczości literackiej młodych Niemiec, w całym ekspresjonizmie niemieckim, w tem powszechnem głoszeniu haseł wielkiej miłości właśnie przez Niemców kryła się wielka zagadka. Kto znał dobrze Niemcy przedwojenne i z czasów wojny, ten musiał zauważyć na każdym kroku nieszczerość i nawet brak zdolności do wzniesienia się w sfery bezinteresownych umiłowań. Wszystkiem kierowała polityka, w imię polityki działo się wszystko. Komedją był patrjotyzm niemiecki, farsą polityczną była rewolucja, farsą był republikanizm — nie byłoby w tem nic dziwnego, gdyby ktoś postawił pytanie: czy przypadkiem nie jest również farsą ekspresjonizm niemiecki, głoszenie miłości bliźniego, braterstwa i t. d., czy Niemcy nie chcą uznać brata w każdym człowieku tylko wtedy, gdy ten pokonany uzna w Niemcu władcę swego i pana? — Koniec wojny i ostatnie dwa lata przyniosły do pewnego stopnia rozwiązanie zagadki. — Niemcy nie mogą wyrzec się hasła „Deutschland über alles“ i polityka ich stale zmierza do tego, aby Traktat Wersalski stał się świstkiem papieru; szerokie masy zupełnie otwarcie myślą o odwecie, a nienawiść do wszystkiego, co nie niemieckie spotęgowała się do niebywałych granic. Okres ten — od kapitulacji Niemiec do chwili obecnej — był próbą sił ekspresjonistów. Próba ta wypadła ujemnie. Ekspresjoniści nie zdołali oprzeć się prądowi i niektórzy usunęli się na ubocze, inni popłynęli z prądem i stali się wyrazicielami nowych dążeń, wywołanych przez niepowodzenia wojenne.

Z poetów idei wszechludzkiej stali się poetami polityki niemieckiej. — Nie wątpię, że niektórzy z ekspresjonistów byli początkowo zupełnie szczerzy, nie przewidując, że wojna weźmie obrót dla Niemiec niepomyślny i nie przypuszczając, że hasła miłości w zmienionych warunkach nie będą mogli głosić z dawnym zapałem. Nie sądzili może, że w godzinie próby uczucie ciasnego nacjonalizmu pokona w nich anioła. Zresztą wielu z nich — i to może najszczerszych, najsilniejszych — zginęło podczas wojny. Pozostali — uczciwsi, widząc w narodzie tak jaskrawe odbiegnięcie od głoszonych przez się haseł, zamilkli, — inni, bardziej elastyczni, przystosowali się do zmienionych warunków.

Więc *Kurt Heynicke* w „Odzie do narodu niemieckiego" schlebia instynktom wszechniemców: „Narodzie mój! Nadejdzie jeszcze czas, że wszystko przed tobą padnie na kolana", zaś *Hasenclaver* staje się aż anti-ekspresjonistą, gdy woła: „Czuwajcie w nienawiści! — Płoń dalej płomieniu! — Zbliża się czas!" — Gdy się to czyta, ma się wrażenie, że ekspresjonizm, osadzający *człowieka* pośrodku wszego stworzenia, myślał jednak o *Niemcu*, jako punkcie środkowym wszechświata. Bardzo wyraźne odzwierciadlenie znajduje również w poezji niemieckiej — rzecz charakterystyczna — sympatja dla bolszewizmu. *Karl Otten* wpada w zachwyt, gdy mówi o Rosji spółczesnej.

„O dniu radości — wolności dniu!
„O święta Rosjo!
„Nigdy nie widziała Europa piękniejszych dni,
„a nasza młodość jaśniejszych celów".

Czy te odchylenia i zboczenia ekspresjonizmu z pierwotnie wytkniętych dróg są zjawiskiem trwałem, czy tylko przejściowem — trudno dziś osądzić. To też pozostawiając rozwiązanie kwestji czasowi, kilka ostatnich słów poświęcę jeszcze zagadnieniu formy.

Otóż, o ile ekspresjonizm niemiecki jako idea, był do pewnego stopnia nowością, o tyle pod względem formy nie stworzył nic nowego. Ekspresjoniści używali do wypowiedzenia się form dawnych, znanych, starych, a gdy wysilali się na nowe pomysły, wpadali właściwie w bezforemność, skłaniając się ku zasadzie: *najważniejszą rzeczą jest co mówię, nie jak mówię*. Stąd niejednokrotnie spotykamy w ostatnich utworach przewagę myśli, rozumowań na niekorzyść formy — i nieraz myśl tak pochłania autora,

że forma pozostaje w najzupełniejszem zaniedbaniu. A przecież mowa poezji służy przedewszystkiem do tego, aby przez specjalne, natchnione zestawienie słów, przez celową asocjację dźwięków mowy, wyrazić to, czego zwykłe, pospolite powiedzenie wyrazić nie zdoła; aby obok lingwistycznego znaczenia słów przez umiejętne użycie ujawnić, dać odczuć ich znaczenie metafizyczne, a nieraz przez posługiwanie się słowem wyrazić to, na co niema określeń w mowie zwykłej.

Takiego operowania słowem trudno się doszukać w poezji niemieckiej. Panują tam albo formy stare, albo bezforemności. Ostatnie miesiące przynoszą pod tym względem pewne zmiany na lepsze. Idea, przyświecająca ekspresjonistom niemieckim podczas wojny osłabła, — została wyparta przez materjalizm, przez politykę; idee zaś nowe, wyrosłe na gruncie tej właśnie polityki nie mają i nie mogą mieć tyle mocy, by zaabsorbować twórcze porywy poetów. Dlatego znowu poeci zwracają się ku poszukiwaniu nowych form, nowych środków. Usiłowania te nie są jednak dotąd skrystalizowane, nie dały konkretnych wyników. Wogóle współczesna literatura niemiecka zarówno pod względem ideowym jak i pod względem formy stanęła na rozdrożu — i w jakim kierunku pójdzie teraz, co przyniosą najbliższe miesiące — trudno dziś już przewidzieć.

„KONFEDERACJA PANIEŃSKA".

W zbiorze rękopisów biblioteki Ossolińskich we Lwowie (w katalogu 20) znalazłem swego czasu przepyszny — niestety nieco uszkodzony i w pewnych ustępach niezbyt czytelny—dokument staropolskiego humoru. Na karcie 109, tego kodeksu rękopiśmiennego znajduje się manuskrypt p. t. „Konfederacja Panieńska".

Jest to udatna trawestacja aktu zawiązania konfederacji. Forma i styl dokumentu dowodzą, iż pochodzi on z drugiej połowy XVIII w., okresu konfederacji, od barskiej po targowicką.

W uroczyste ramy oświadczenia oficjalnego deklaracji prawnopaństwowej, włożona jest tu treść żartobliwa, temat błachy, figlarna okazja natrząsania się z napuszystych aktów.

Jest to wielce charakterystyczny dokument do poznania obyczajowości w przeddzień upadku Polski, mimo humorystyczny ton smutny persyflaż generacji, dla której nawet pojęcie zrzeszenia, konfederacji, jest jeno sposobnością do kpin, zabawy. Pociąg do trawestacji był wtedy wielki. Na smutną rzeczywistość patrzono jak na przekrzywienie pojęć wzniosłych, oszukiwano się udaną wesołością, parodjując wszystko, co poważne.

Z tego ducha płynie „Konfederacja Panieńska". Odzwierciadla ona ducha czasu, ów taniec na wulkanie, to igranie z Kumą Troską, te przeskoki od myśli „de emendanda Republica" do beztroskiej figlarności i pojmowania życia jako nieprzerwanego pasma zabaw, rozkoszy. To, co tak mistrzowsko opisał Reymont w swym „Roku 1794"—to już w zalążku tkwi w „Konfederacji Panieńskiej": środowisko, tło, ton.

To też godzi się „Konfederację Panieńską" wyciągnąć z zacisza bibliotecznego snu, w którym przetrwała przez cały okres porozbiorowy i przejawić jako wielce charakterystyczny dokument obyczajowości XVIII wieku.

Merwin.

My zgromadzone, zpłodzone z Walecznych Rycerzów a z trzech Stanów złożone, Mężatki, Wdowy, y Panny, ziechawszy się na mieysce przyzwoite do obrad naszych między miłe kochane w Gay y w kwiecie y różnych Drzew Szpalery akkomo-

dowane, przy odgłosie y rezonancyi różnego Ptactwa y szumiących ze Strumieni Wód, Radę między Sobą walną ułożyliśmy, miarkując czas teraźniejszy dla nas okropny y zamieszaną Oyczyznę, nie chcemy bydź wyrodkami dawnych Amazonek ale Ich naśladowniczkami, zaczym łączemy się konfederuiemy y Inne Damy zachęcamy y obowiązuiemy pod utratą stanu y Imienia któreby do tak chwalebnego y świątobliwego związku łączyć się nie chciały.

Już teraźnieisze czasy krytyczne do tego nas przywiodły kiedy iedni mężowie y kawalerowie przez swoy związek y generalną konfederacyą obstając przy Wierze Świętey Katolickiey Rzymskiey Wolności y Prawach dawnych, z Domów Swoich powyieżdżali, z których iedni pogineli, drudzy w więzieniu są zatrzymani, Inni ieszcze walczą z nieprzyjacielem Oyczyzny... Są takowi którzy w domach siedzą iedynie zdrowie swoie zachowując y całość substanci a o nas wcale zapomnieli.

Manifestuiemy się przeto, iż my widząc stan niewieści osierociały a nie mogąc dać sobie Rady wziąwszy Boga na pomoc walczyć chcemy z Nieprzyjaciołami Oyczyzny y kawaleryą oleniwiałą odrzucaiąc już od siebie stanowi naszemu przyzwoite zabawy iako to szycie krosienkowe, węzełków Gerland wiązanie, na klawikortach y ramie ponczoszek robienie nawet kądzieli przędzenie w uniwersalności wszytkie by naymilsze zabawy a do oręża się bierzemy a z pomiędzy siebie obraliśmy y uprosiliśmy na Marszałkową JM JWP NN WW, Konsyliarkami JM PP NN WW, Regimentarkami, JM PP NN WW, Sędzinami JM PP NN WW, oboźnemi JM PP NN, Kwatermisterkami JM PP NN WW. A w tym czasie nie mogąc prętko przyść do broni y koni tudzież amonicyi daiemy moc y władzą, aby JW Marszałkowa do Woiewodztw Ziem y Powiatów wydała Uniwersały, aby Ich W Komisarze każdy z swego Woiewodztwa Ziemi y Powiatu z... porządnie ułożonemi w naszym obozie konfederackim stawali, gdzie pod ten czas znaydować się będziemy z Woyskiem tudziesz do wybierania kontrybucyi pieniężney y... wszelkich, a mianowicie bombonków, kawy, cukru, stążek modnych, materyi rożnych na mundury, gdy podtenczas trudno bydz w Woysku pod ieden kolor, y te kontrybucye... wdowców y oleniwiałych kawalerów wybierane bydz powinny nie folguiąc nawet księży osobliwie Prałatom

Proboszczom Altarystom Wikarym, gdy swoich powinności zaniedbali, a nie animuią kawaleryą, aby tę attencyą szczerą y prętko nam czynili. Która to konfederacya aby potężnieysza była przysiągszy obowiąziemy niżey wyrażoną Rothę:

Ja NN Marszałkowa przysięgam Kupidynowi Nam zprzyiaiącemu, iż Urząd Marszałkowski we wszystkiem zachowywać będę. Nieprzyiaciół Oyczyzny y kawalerów oleniwiałych prześladować będę. Nie uważaiąc na żadne nayszczersze affekty w żadne korrespondencye y koginteligencye wdawać się nie będę, nawet oka wesołego nie pokażę, a tym bardziey umizgów y zabaw miłych chronić się będę. Tak mi pomóż Miły Kupidynie!

My NN Przysięgamy zprzyiaiącemu nam Kupidynowi, iż Nieprzyjaciół Oyczyzny naszey i kawalerów oleniwiałych prześladować będziemy. Ordynansów Marszałkowskich y Regimentarskich słuchać będziemy, a ieżelibyśmy się dowiedzieli o zdradzie iakowej tedy komendzie naszey donieść powinniśmy. Korrespondencyi y koginteligencyi żadnych mieć nie będziem a oraz umizgów y innych zabaw chronić się będziemy. Tak nam pomóż Miły Kupidynie!

Po wykonanych tedy Jurementach takowych chcemy aby jak nayprędzey doszła Innych Dam wiadomość o niepłonney konfederacyi naszey zaczym Dewotki zchodzić się powinni do naszego obozu y Exemplarze pobrawszy do odpustach y... rozdawać one zachęcaiąc, aby iak nayprędzey do nas przybywały... dokument powinny... na piśmie iako wykonali Swoy Oblig, w którym mieyscu byli i komu oddane,

na co się Rękami własnemi podpisuiemy... w obozie naszym pod NN.

ZOFJA ROŚCISZEWSKA.

MAK.

Mak, mak, mak,
Rosły maki przy chacie...
Dach, dach, dach,
Łata w łatach na łacie...
Mak, mak, rosły maki na grzędzie
W roztęczono-pierzastym rzędzie...
Mak, mak, w górę wszystkie strzelały,
Mak, mak, jeden mak ogród cały...
W krynolinach liljowych jak zachodnie godziny
Rosły jedne — a drugie jak topazy, karminy...
Mak, mak, sen przez okno otwarte wlewały,
Sen, sen, drzwi się czepiał, powały,
Jak grzechotką makówkami potrząsał,
A w makówkach modro-siwy mak pląsał,
Wszystkie ziarnka dzwoniły, tańczyły,
Dziwny bardzo sen wlewały w krwi żyły,
Deszczem siwym opadały na oczy
I na piersi i na mosiądz warkoczy,
Dreszczem słodkim przeszywały do kości
Płatki krwawe i szronowej białości.
— O mój Boże, kto przy łożu mem stoi
W pozłacanej koronie i zbroi?
— To mak tylko, brat blekotów, powoi.
— Kto to tam za firanką się chowa,
Kto na moje nie uważa dziś słowa?
— To mak tylko, to jest zjawa makowa...

Nie, to rycerz patrzy na mnie oczami,
Nie, to rycerz mnie całuje ustami,
— Nie, to tylko mak szeleści ziarnkami.
Maku, widmo, precz z dziewczęcej świetlicy,
Czemu nie chcesz uchylić przyłbicy?
Wraz palcami sięgnę kropielnicy!

. . . .

Daruj, przebacz, to ty, orle-rycerzu,
U twych stóp prośby moje już leżą,
Podnieś na mnie twoje oczy węglowe,
Raz ostatni popieść ręce i głowę.
— Już smok-rumak w okna bije skrzydłami,
Już się niebo zasuwa fiołkami,
Czas już żegnać nam usta z ustami,
A ty sama ostawaj z makami...

Mak, mak, mak,
Rosły maki przy chacie,
W ametystach, w szmaragdach, w szkarłacie,
Dach, dach, dach —
Łata w łatach przy łacie...
Mak, mak, sama już... maki same...
W szafranową wjeżdżał świt wtedy bramę.

STANISŁAW STRUMPH-WOJTKIEWICZ.

ANIOŁ — STRÓŻ.

Stróżu Aniele! — za dziesiątem morzem
te czasy, kiedy się z Tobą chadzało,
dziecinnem sercem — stratowanem zbożem
spłynęło wody niemało. —

Nie martw się, dziecko,
że poufale przemawiam i świecko:
jest coś, co dziwną daje satysfakcję —
— chmurzyć własnego anioła.

Pamiętasz — szkoła,
futbol i wakacje
nad lazurowem w białe kwiaty morzem —
— do dziś dnia jestem
roweru pędem i łodzi szelestem.

Kiedyś poznałem po raz pierwszy, Stróżu,
rozkosze perfum i dziwny smak różu.

Później chodziłem, błędny, lasem, zbożem,
skały zwietrzałe z pod nóg się sypały —
— usta i morze, poezja i góry —
— ach, wielki byłem — chociaż jeszcze mały.

Pyłem przydrożnym, oceanu solą,
słońcem i wichrem po stepie, — Aniele,
schodziłeś ze mną i widziałeś wiele:
czy Cię już skrzydła nie bolą? —

Wybacz! — tysiące i tysiące dróg,
tam, gdzie ojczyzna, i tam, gdzie jest wschód!
Na odsiecz! Naprzód! Za góry! Za Bug!
Wybacz mi — zimno, głód...

Wybacz! — — przestraszył Cię wtedy mój gniew,
drżałeś na strzały i mdlałeś na świst.
Zbłocony pędził ugorami list,
gdyś pobladł, widząc — krew...

By się nie skrwawić posoką,
w błękicie lśniłeś wysoko —

Albo — te wstążki na krzyżach jedwabne,
albo — żałobne na krzyżach na łące:
-- barwne, śmiertelne — czarne i powabne —
— Wstążek, krzyżyków, — tysiące!

Poczekaj, wspomnij! wagony, miarowo
długim szeregiem dudniące po stali
z tymi, co umrą i co się tak bali —
— Widziało się to i owo!

Najdroższy! nocą, jak zgłodniałe wilki —
— pułki, szwadrony pod wsie się skradały —
— ach, silny byłem, zdrowy i zuchwały —
— nie bałem się ani chwilki? —

Kochany! wybacz — przypadam do stóp —
— teraz — chwilami — naprawdę mi żal
— słodkawą wonią białych, lśniących sal —
— niejeden zemścił się trup.

Zatrute lasy i zdeptana gleba,
sto słońc północnych na pożarze nieba —
i śmierć za nabój, — za kawałek chleba —
— opowiedz to, komu trzeba...

— Dosyć! już kipi we mnie wzgardą każde tętno,
już nie mam więcej nic, co mógłbym w sobie kryć!

Gorzka nienawiść krwi przesłania słodycz mętną
podłej poezji tych, co chcą wieszczami być.

Studenckie twarde łby, żołnierskie automaty,
budowniczowie wstęg i fabrykanci szczęść —
—! już popłynęły mi w źrenicach ciemne płaty —
— i rozszalała wtem od gniewu — spada pięść —

O — gdybym mógł! — poszedłbym mleczną drogą
do tronu słońca wprost i rzekłbym — : — słabiej świeć —
bo oni — w dole — tam — czy nie chcą, czy nie mogą
pogardy chłodnej mieć — i przestać wreszcie chcieć —

Odejdźcie, proszę, precz — dziewczęta i artyści!
— Jak buntem burzy krew wasz monotonny taniec,
tak nuda kwieci mnie w pożogę nienawiści!
— — — — — — — — — — — —
! Aniele Stróżu! Wyjdź — bo dziś — nie ręczę — za nic —

MICHAŁ ORLICZ

KRUSZENIE SZABLONU W TEATRZE

Refleksje na tle wystawienia w teatrze warszawskim „Reduta" utworu Kazimierza Andrzeja Czyżowskiego p. t. „Ulica Dziwna".

Odwieczna walka między dobrem i złem, walka Ormuzda z Arymanem ma w sobie tyle niesamowitych świateł, nastrojów, grozy i potęgi suggestywnej zarazem, że tylko jakiś talizman wiary niezłomnej w własnego ducha jest w stanie człowieka postawić na tym piedestale niewzruszalnym, z którego ma możność spojrzenia w głębie i tajnie świata wzrokiem tem przenikliwszym, im silniejszą wiarą przepojona jest jego dusza, im więcej tkwi w niej pierwiastków energji i słoneczności. Energja i słoneczność to życie.

Bergsonowskie „élan vital" tworzy w Andrzeju z „Dziwnej Ulicy" ten pierwiastek dobra, uczucia i słońca, pierwiastek wnoszący w atmosferę pessymizmu, w środowisko osobników przewrotnych, tych co ludziom innym „plują w głowy i w serca" — jak powiada Andrzej o szlifierzu — ową kapliczkę optymizmu i affirmacji, darów tych największych w biegu i rozroście bytowania człowieka, dla którego zagadka życia snuje się ciągle między nieśmiertelnością a nieskończonością. „Ulica Dziwna" to właśnie owa nieskończoność, płynąca z odwiecznych i wiecznych tęsknot i pożądań ludzkich, ta owa dążność do poznania istotnej prawdy i piękna, które zna i wyobraża tylko Bóg. I cały swój trud życia, który człowiek na to poświęca, z pokolenia na pokolenie rozrasta się i pogłębia w kierunku skrystalizowania pojęcia o Bogu, w kierunku poznania najlepszych wartości wszechświata. Do owych najlepszych wartości, do prawdy i piękna człowiek nigdy nie dotrze, może tylko o nie walczyć, może dążyć do ich zdobycia. I oto w tej walce swojej,

w tych dążnościach staje się nieśmiertelnym w stosunku do kosmosu, Jest bowiem w tem pojęciu, człowiek pewną kategorją świata, pewną jego cząstką, niejako węzełkiem na owej drodze nieskończoności. Ta „Dziwna Ulica“ to jest owa droga dziwnie nieskończona, jaką człowiek ma przed sobą, ta owa nieogarniona przestrzeń mądrości, która prawem odwiecznej energji podsuwa człowiekowi w jego sytuacjach życiowych cały arsenał możliwości, całą mnogość środków; zależy tylko od jego wyrobienia duchowego, od umiejętności rozporządzenia swojem sumieniem, aby umieć odpowiednio postąpić. „Świętych grzesznic piszczele“, „Samobójców szelki“, „Czarne okulary“, „Obroże szaleńców“, „Salomona czaszki“ to symbole powtarzającego się codziennie tragizmu natury ludzkiej, któremu tylko duch jasny, silny i przepojony wiarą w swoje własne wartości przeciwstawić się może.

Czarne okulary, które podaje szlifierz, są dla Andrzeja różowe, bo takie one są w zasadzie, jeżeli tylko człowiek ma zasady. Wydaje się to być paradoksem, tak jednak mówi życie. Więc szlifierz ludzkich sumień to tylko mędrek, może ów „szołom“ w norwidowskim „Krakusie“, jak to właśnie zauważył Cezary Jellenta, jednakże nie jest to określenie w ujemnem znaczeniu, t. j. raczej może, powiedziałbym personifikacja losu, który, wijąc się najbardziej krętemi ścieżkami zagadnień ludzkich, raz wraz jakby przekornie mędrkuje w stosunku do człowieka, jednakże człowiek silny, z wiarą, może mu się przeciwstawić, może go pchnąć w łożysko własnego trudu, a wtedy ten sam los, który innych słabych, wątpiących, pesymistów niszczy i zabija, jemu daje najzupełniejsze zadowolenie. To jest, uważam, rozwiązanie kwestji: czy podawane przez los czarne okulary, czarne być muszą, czy też tylko mogą być czarne. I jeżeli Andrzej, bohater sztuki p. Czyżowskiego, idzie przez życie „odrzucając Charona wiosła i zabijając jednym giestem śmierć“, jeżeli przez „śmierci odżegnanie“ „chce dać trudu przekazanie“, więc dać przekazanie ideologji czynu promiennego przyszłym pokoleniom, — przyznać musimy młodemu poecie p. Czyżowskiemu, że głosi on cud miłości i życia, tryumf przekazania trudu ludzkiego, tryumf ludzkiej nieśmiertelności. I to jest jego bezwzględną zasługą. Oczywiście, znajdujemy w utworze także cały szereg usterek, przedewszystkiem wiele chaosu w konstrukcji, wiele myśli nierozwiniętych i postrzę-

pionych, dodają one wszakże, powiedziałbym, uroku dziewiczości autorowi, który swoim młodym, ślicznym pędem ku życiu i ku duszy ludzkiej niesie zwiastowanie nowego talentu.

Teatr „Reduta" a raczej reżyser p. Adam Dobrodzicki, któremu dyrekcja powierzyła po raz pierwszy poprowadzenie eksperymentalnego widowiska, podszedł ku sztuce z tą samą wiarą, z jaką autor pisał swoją sztukę i to w eksperymencie zaważyło poważnie, z drugiej jednak strony przejaskrawienie tonu, grube podkreślenie czy gwałtowne przerysowanie elementów niezasadniczych w sztuce zawoalowało nieco lot wypowiedzenia się autora. I jeżeli nawet koncepcja reżyserska hałaśliwa w pomyśle, miała ostatecznie swoją rację, to jednak zamierzenia autorskie szły po innej, niekiedy bardzo odchylonej linji. Jeżeli reżyser interpretuje zamierzenia autorskie odrębnie, powinien stanowisko swoje o ile możności uzgodnić z tekstem autorskim. Pozostawienie zaś tekstu autorskiego na swojem miejscu, a przeprowadzanie koncepcji reżyserskiej ponad tekstem (nie zarzucam, że przeciw tekstowi) wywołuje do pewnego stopnia nieporozumienie. P. Dobrodzicki uderzył w ton niesamowicie brutalny, uderzył autora obuchem w łeb, tym samym obuchem ciął zespół i oczywiście przez konstrukcję widowiska i publiczność. Zasadniczy błąd reżyserji polegał na tem, że nie zgłębiono przyczyn sztuki i możliwości jej rezultatu, względnie zagubiono niejako conexus causalis między problemem a sposobem jego rozprowadzenia i przeprowadzenia. Stąd sztuka, mimo ruchu, stała na martwym punkcie, gorzała, płonęła wprawdzie, ale nie pochłonęła widzów, bo zapomniano czy przeoczono moment dominujący. W „Ulicy Dziwnej" dominowało właściwie wszystko: słowo, giest, ruch, ale nie było dominanty uczuciowej, psychologicznej, tej dominanty zagadnienia etycznego, o które chodzi w sztuce. Stąd też nastrój sceny różnił się od nastroju widowni. Zdawało się, że jeżeli już nie w dwuch pierwszych aktach, to w każdym razie akt trzeci, rozgrywający się na „kuli sztuki" wydobędzie przynajmniej zewnętrznie ów nastrój pewności, siły, wiary, spokoju, wydobędzie go w rozwiązaniu dekoracyjnem. Tymczasem reżyserja wniosła tylną ścianą dekoracyjną — tło kompletnie czarne, żałobne, jakieś pogrzebowe, tło, nie dające bezwzględnie wrażenia i pojęcia bezmiaru duchowych dążeń, owej próby abstrakcyjnego po-

jęcia kuli sztuki, bowiem czy to będzie kula, elipsa, czy stożek, zawsze dominantą będzie tu sztuka jako emanacja duszy ludzkiej, emanacja najjaśniejszego i najwznioślejszego w człowieku pierwiastka, który wiedzie ku słońcu, ku wieczystej jasności, ku dobru. I wyobrażam sobie, że ten bezmiar, to nieokreślenie przestrzeni najlepiej uwydatniłoby się w kolorze jasnym, nawet słonecznym, zwłaszcza, że Andrzej sam powiada: „jednym giestem zabijam śmierć“, bo wtedy tylko w ochocie do życia dziewczyna, owa Ewa „poniesie człowieka, który ich tutaj doczeka“. W ciemnościach, w nurtach pessymizmu nie rodzą się zdrowe pokolenia. Próbując wytłómaczyć sobie dysonans między treścią sztuki względnie próbą jej ideologji a brutalnością wrażenia, mimowoli nasuwa się jeszcze inna jego przyczyna: niefortunny zdaje się dobór ciemno-szarych kostjumów oraz pewna kanciastość giestu i ruchu. Posługuje się wprawdzie reżyserja wzorami i znakami kabalistycznymi z Corneliusa Agryppy XVI w. i niewątpliwie przetransponowanie tych znaków na formę giestu ma swoje znaczenie dla pomnożenia techniki aktorskiej w tym kierunku i podniesienia plastyki scenicznej, jednakże tylko przy odpowiednim umiarze ich zastosowania można osiągnąć wyniki dodatnie. Nadmiar jest bezwzględnie szkodliwy i szkodliwym się okazał. Jako kwestja, może najbardziej zasadnicza, wyłania się w eksperymencie Dziwnej Ulicy przetwarzanie wartości słowa na funkcje sceny. Reżyser, gdyby hołdując tu Norwidowi, poszedł w tej dziedzinie jaknajdalej i starał się w każdym słowie z osobna zdobyć odpowiednią dynamikę. Częściowo mu się to udało. W wielu natomiast momentach przez rozerwanie wartości słowa, zdania potraciły swój sens i to właśnie było najprzykrzejsze, bo ustała możność rozumienia treści.

Mimo wszystko, p. Adam Dobrodzicki ma talent i to pozostanie faktem. Przedewszystkiem drzemią w p. Dobrodzickim pokłady wyrazistej, jakiejś obosiecznej energji i poczucie ruchu i rytmu. Posiada on inteligentny spryt w budowaniu sytuacji teatralnych, przyczem pomaga mu wrodzona intuicja malarska. Przekonywa mnie do p. Dobrodzickiego jego protest przeciw szablonowi, bunt przeciw zatęchłej rutynie scenicznej, śmiałość w wynajdywaniu i konstruowaniu koncepcji reżyserskiej, ogromna pracowitość i kapitalny rozmach. Z całą satysfakcją przyznać

trzeba, że p. Dobrodzicki, obok momentów nieudałych, miał jako reżyser kilka świetnych wręcz efektów, które interesowały pomysłowością i stylizacją formy. Żeby tu tylko wspomnieć o wywoływaniu ludzi z ulicy przez Andrzeja i stworzeniu koła zaklętego czarem pożądanej kobiety, wobec której jedyną pieśnią ludzi uduchowionych jest niemy zachwyt i jakieś mistyczne uniesienie. P. Dobrodzicki czuje teatr wszystkimi fibrami duszy, to też słusznie uczyniła dyrekcja „Reduty“, że dała mu możność wypowiedzenia, się podobnie jak to uczyniła z autorem, stawiającym pierwsze swoje kroki. Eksperyment jest bezwzględnie pożądany, tylko bowiem na tej drodze spodziewać się można odkrycia nieznanych nam regjonów sztuki. Eksperyment jest na to, aby się ewentualnie nie udał. Przez poznanie ujemnych wyników eksperymentu idziemy ku pozytywnym rezultatom przyszłości. Eksperyment z „Dziwną ulicą“ podniecił codzienną spokojną filisterską widownię, był pchnięciem kija w mrowisko regularnego marazmu i to oznacza najlepszą dla Reduty rekomendację. Dyskusja i starcie się zdań dostarczają zawsze sztuce soków żywotnych i są dlatego pożądane. Zresztą i Reduta i Osterwa i Limanowski jako kierownicy widzieli w tem z pewnością dla siebie pewne cele artystyczne, skoro zespół uważał za stosowne zaryzykować nawet swój zrzeszeniowy trud materjalny. Najlepszemu w Polsce teatrowi, który ma za sobą wspaniały kapitał pracy artystycznej wolno czynić poszukiwania i na drodze ekspresjonizmu.

Nam nie wolno tego negować.

RÓŻA CZEKAŃSKA-HEYMANOWA

W OBRONIE NOWEJ POEZJI

(Z powodu artykułu p. D-ra Lama „o najnowszej Literaturze Polskiej").

Powszechnie jest wiadomo, że krytyk literacki, poza wszechstronnem wykształceniem, posiadać winien wyraźną linję sądu i dobrze uświadomić sobie, co w swojem pojęciu uważa za dodatne lub ujemne strony rozpatrywanego przez się dzieła sztuki.

Wszelkie krytyki, pozbawione cech powyższych, będą li tylko szkodliwe, zarówno dla artystów, jak i czytającej publiczności.

A jednak jakże często w naszem życiu literackiem spotykamy podobnie powierzchowne, nieprzemyślane, chwiejne krytyki!

Uwaga ta nasunęła mi się przy czytaniu artykułów Stanisława Lama, wydrukowanych w trzech kolejnych numerach dwutygodnika literackiego „Placówka", pod tytułem: „Najnowsza Literatura Polska" (zeszyt 18, 19, 20 r. 1921, z października, listopada i grudnia).

Omawiając zagraniczne prądy literackie, „skąd tak chętnie braliśmy wzory do wszystkich naszych literackich programów", zatrzymuje się autor na futuryzmie, zachwycając się nim widocznie, gdyż wspomina o „podjęciu śmiałej próby odrodzenia piśmiennictwa we Włoszech" i o „*czarodziejskiem* dla całej przyszłości słowie „futuryzm".

Lecz ten jego zachwyt trwa, jak ogień słomiany; słabnąc z biegiem paru dziesiątków wierszy, w końcu przechodzi już w lekceważenie, ba, nawet w pogardliwość w słowach o „fortelu" (str. 556) i t. p. To znów poważnie się mówi o „nowych wartościach formalnych, o uproszczonej pisowni w realizacji programu Marinettiego, o zbędnej logiczności" i t. d., z całą rewerencją traktując włoską poezję futurystyczną, teatr, muzykę i taniec, — gdy wspominając nieco dalej o futuryzmie *polskim*, autor, widać dla odmiany, najujemniej odzywa się o tym że prądzie literackim, uprzednio przez się wyniesionym (str. 560, 563 i 588 „Placówki"). O dadaizmie również autor odzywa się z całą powagą i „nie przesądza przyszłości poezji i sztuki dadaistycznej", cytując różne odezwy dadaistów, jawnie bezsensowne, gdy tymczasem dalej, do podobnej poezji polskiej przykłada znów inną miarę, zapewne w myśl znanego wyrzeczenia poety: „cudze chwalicie"!...

Dlaczego dalej następuje wzmianka o „Tatlinizmie", który przedewszystkiem odnosi się do sztuki plastycznej, nie zaś do literatury, trudno dociec; prawdopodobnie, by przynajmniej nazwami olśnić nieuświadomionego czytelnika i w ten sposób pokryć swoje niedobory. Mówić bowiem obszernie o futuryzmie na zachodzie i dadaizmie, a zbyć kilkoma wyrazami tak ważną dziedzinę sztuki, jak ekspresjonizm przedmiotowy i abstrakcyjny, — przynajmniej oznacza niedokładność w robocie. A co tu ponadto jeszcze silnie uderza, to zupełny brak ujęcia przyczynowego w ustalaniu zjawisk umysłowości ludzkiej, owych zazębień stosunków i okoliczności, wpływających na ewolucję ideologii w literaturze i sztuce, bez poruszenia których niepodobna należycie zrozumieć ducha czasu we wszystkich przejawach działalności człowieczej.

Zastanawiając się z kolei nad nowemi prądami literackiemi w Polsce, autor podkreśla powagę „tych prądów i walk o nową poezję i twórczość nowożytnego człowieka na zachodzie", a chwilowy „bezruch literacki" u nas, oczywiście, przypisuje "odcięciu od Europy", zgóry godząc się w ten sposób na poniżenie naszej myśli i twórczości narodowej i na naszą pod tym względem niesamodzielność, gdy byle podręcznik szkolny pouczył by naszego autora, że już cała porozbiorowa literatura polska kroczy swojemi własnemi drogami. Nie sądzę bowiem, ażeby panu Lamowi wprost zależało na umiędzynarodowieniu literatury i sztuki i że rad by wyłączyć z Polski wszelką myśl samodzielna, wszelkie swoiste dążenia Polaków w tej dziedzinie bytu.

Z czego autor czerpie swą uwagę, że futuryzm u nas już umarł, choć sam na stronicy 616 „Placówki" konstatuje jego żywotność i ruchliwość, zrozumieć trudno; co zaś nazywa „wejściem formalnem do literatury", także pozostaje jego tajemnicą. Jeśli chodzi mu o to, jakoby futuryzm nie figurował w historji naszej literatury, to wspomnę choćby o „Współczesnej Literaturze Polskiej" W. Feldmana, część III, stron. 184, wydanej już w r. 1918.

Tęż samą chwiejność w sądzie, dwoistość i kapryśność, — cechy najbardziej kompromitujące krytyka, spotykamy i w dalszym ciągu rozprawy.

Nie wchodząc bynajmniej w istotę stanowiska najnowszych kierunków literackich w Polsce, chcę tu tylko wykazać niedokładność, częstokroć sprzeczność i nieuświadomienie w sądach pana Lama.

Na wstępie autor z zachwytem mówi o młodzieży, co „wzięła sztandar poezji i rozwinęła śmiało na wiatr", aby znów w dalszym ciągu prawić o „nieskoordynowaniu myślowem" tej młodzieży, wychwalać „nić tradycji minionego okresu", „ciągłość w dziedzinie ducha" i t. p., wreszcie narzekać na „nowatorstwo", zarzucać jej „bezład myślowy" i odsądzać młodzież literacką od wszelkich zasług artystycznych (str. 588, 619 i 620 „Placówki").

Rozpatrując „Skamandra", p. Dr. Lam między innemi pisze: (str. 588) „rekwizytornie tego rodzaju można wyczerpać bardzo szybko i trzebaby albo odsłonić nowe perspektywy, albo też — ustąpić z pola".

Autor przyznaje, że byłoby to „ustąpieniem z pola z chwałą", należną Skamandrytom, jako poetom, „którzy za zasadę przyjęli kult formy, nawiązując tem nić tradycji z poezją minionego okresu, *a przeciwstawiając się wszelkim reformatorskim w tym względzie zapędom futuryzmu*".

Więc p. Dr. Lam chwali Skamandrytów za rzekome przeciwstawianie się nowym prądom? Wątpię, czy za taki pogląd pp. Iwaszkiewicz, Słonimski, Tuwim wdzięczni będą krytykowi!

W rezultacie niepodobna dojść do kategorycznej konkluzji, czy w danej rozprawie Skamander cieszy się uznaniem p. Dr. Lama czy też doznaje potępienia i lekceważenia.

Potrącając z biegiem wykładu o „formizm" w Polsce, autor drwiąco i najujemniej odzywa się o tym kierunku artystycznym, wtedy gdy zastanawiając się nad zachodnim dadaizmem, jak widzieliśmy, uważał za wskazane z całą powagą i powściągliwością sądu prawić o „walorach nowych" tego prądu artystycznego („Placówka", str. 591, dopisek 4).

Poświęciwszy w dalszym ciągu sporo miejsca wzorowemu, bo dosłownemu odpisowi programu ekspresjonistów polskich, co jest rzeczą najłatwiejszą, autor dochodzi do dziwnego wniosku, że aczkolwiek program „Zdroju" był obiecujący, to jednak „zapowiedzi zawiodły", gdyż reprezentantem tego kierunku pono jest tylko jedna osoba, Jerzy Hulewicz, nie zaś „grupa" ludzi. Ztąd zaś Lam już dochodzi do wniosku o „*przypadkowości*" programów, gdy uprzednio, jak widzieliśmy, skonstatował coś *djametralnie różnego,* mianowicie dążność naszej literatury do naśladownictwa *już istniejących kierunków* zagranicznych. A czyż tylko *grupa* ludzi może zrodzić kierunek literacki? Bywają wszak indywidualności, zdolne w swej potędze stworzyć nawet szkołę!

Wydawców „Nowej Sztuki" Lam nazywa „kuglarzami", zastawiającymi „pułapki" i t. d, wydrwiwając przytem ich tendencję do „niezrozumiałości utworów", którą uprzednio tak poważnie potraktował był przy omawianiu dadaizmu na Zachodzie.

Zaciekłość autora dochodzi przytem do takiego stopnia wrzenia, że nie waha się żalić na rzekomy brak bezinteresowności u przedstawicieli nowych kierunków literackich. Czyż panu Lamowi doprawdy się wydaje, że ludzie, poświęcający swój czas, zapał i siły tak materjalnie niewdzięcznemu zajęciu, jakiem jest, niestety, literatura piękna, czynią to dla interesu? Można się nie godzić z kierunkiem, ale posądzenie dążącej młodzieży o kuglarstwo i zastawianie pułapek — w ustach krytyka brzmi conajmniej niesmacznie.

Stwierdziwszy następnie u najmłodszych znów „rzetelną walke o formę i treść", autor zaledwie kilka wierszy dalej ponownie odsądza ich od wszelkich ideałów, wspominając o „pozorach", o „przepaści bezładu myślowego" i t. d., by wreszcie wygłosić swe własne „credo" w tego rodzaju wstecznych elukubracjach, jak: „niejedno zabiło ideały, głoszone przez poezję minionego okresu", „rewolucja profanuje świętości", „jest na wierzchu, co winno być na spodzie", i t. p., a w konkluzji dojść do „złotego środka", do „pośredniego autoramentu" i do „uspokojenia wśród rewolucjonistów i ich przeciwników". Czy jednak w następstwie nie zdradza swej własnej wiary, zobaczymy poniżej.

W kwestji wartości „Ponowy“ i jej dążeń—w tem miejscu głosu nie zabiorę, nadmienię tylko, że zupełny brak prawdziwego krytycyzmu, dostatecznie zadokumentowany przez autora, pozwala mi przejść nad tem jego niezrozumieniem rzeczy do porządku dziennego, — bez ubolewania.

Nie mogę jednak pominąć milczeniem notatki w Tyg. Ilustr. z dn. 25 Lutego, w której p. Dr. Lam twierdzi, jakoby program Ponowy miał „spalić na panewce.“

Manifestując swoje zadowolenie z tego powodu, p. Dr. Lam zaznacza wyraźnie swoje nieżyczliwe stanowisko względem programu, który, nie zastygając w kontemplacji świetnej polskiej tradycyi literackiej, nie zarzeka się żadnych nowych środków ekspresyi, ale radby budować twórczość Nowej Polski na zapoznanem pięknie polskiej rasy i doszukuje się „formy swojskiej dla treści ogólno-ludzkiej“.

A trudno chyba przypuścić, aby dążenia takie nie znalazły uznania u rdzennie i szczerze polskich krytyków.

Nie wiadomo też, co więcej podziwiać u p. Dr. Lama. — brak własnej orjentacyi czy też zastanowienia

Po tym przeglądzie czasopism literackich i ich programów, w którym autor odmówił był wszystkim żywotności, obecnie zaś niejednemu z nich takową żywotność jakoś znów przyznaje, Lam wreszcie streszcza swe własne poglądy na ideał sztuki nowoczesnej. Lecz jeżeli ktokolwiek oczekuje ponownego wysunięcia owego „złotego środka“ i konsekwencji ze strony autora, to dozna srogiego zawodu. Lam bowiem, zapominając o pierwotnem swem proroctwie, traktuje wielką sztukę, jako dzieło wynalazcy w rodzaju Edisona, wołając z emfazą: „kto znajdzie ten ideał i kiedy?—jak gdyby zjawiska życia duchowego na razie wymarły, i jak gdyby owa „walka i pogoń“, o których autor uprzednio wspomina, nie odbywały się w naszych oczach i nowe wartości już się nie tworzyły! Jeżeli zaś autor sądzi, że w słowach: „zwycięży prawda i bezpośredniość“ dał zbawczą receptę dla narodzin nowej literatury, to należy zauważyć, że wszystkie kierunki nowoczesne, które on tak sobie lekceważy, nie co innego głoszą i że w ustach jego są przeto zwykłym frazesem i komunałem.

Końcowym jednak wywodom Lama, że „im odleglejsze są czasy dzisiejsze tego ideału,—tem dalsza jest droga do wielkiej sztuki, która może być wyrazem pokolenia“—muszę przyznać rację, bez zastrzeżeń: masło zawsze będzie maślane, — co do tego między nami sporu niema.

W końcu jeszcze zaznaczyć mi wypada, że styl, którym posługuje się autor w swych enuncjacjach, najzupełniej odpowiada jego powadze, jako krytyka. Dość będzie, gdy wskażę takie kwiatki, jak, np.: „nie ferując na podstawie tego aktu oskarżenia przeciw młodym“ (str. 590), „jakkolwiek analiza słowa wstępnego do takich wyników doprowadzić *musi*—przecie wynurzeń tych nie można w całości potraktować *po macoszemu*“ (str. 589), „dorzucanie do skarbca poezji, istniejących już w nim utworów“ (str. 623), „której granice szkolne podręczniki etyki zakreśliły“ (str. 624), „im odleglejsze są czasy dzisiejsze tego ideału“ (str. 627) i t. p.... Czy można ferować akt oskarżenia? Można chyba wyrok! Czy autor ma na myśli akt oskarżenia czy też akt, na

podstawie którego można oskarżać? Sądzić o rzeczy w sensie ujemnym nie znaczy traktować jej po macoszemu, gdyż w takim wypadku samo traktowanie byłoby ujemne. Jeżeli zresztą analiza *musi* doprowadzić do pewnych wniosków, to nie może być mowy o „macoszem traktowaniu". Pierwsze jest zależne wyłącznie od naszej logiki, drugie zaś jedynie od dobrej woli. Utworów, już w czemś istniejących i znajdujących się, dorzucać nie można, przypomniałoby to bowiem jaknajżywiej pracę syzyfową. Czy mowa o granicach szkolnych czy też o podręcznikach szkolnych? Czy autor myśli o czasach dzisiejszych ideału czy też o oddaleniu czasów dzisiejszych od ideału? Pierwsze nie miałoby sensu, w drugim zaś wypadku należałoby powiedzieć „od ideału". Pozatem wyziera ze stylu autora niezwykła ociężałość, znamionująca wzory niemieckie, z jej nawiasami w nawiasach, nagromadzeniem dopełniaczów, długiemi okresami i brakiem polskiej lub francuskiej jasności i przejrzystości w wykładzie (str. 556, „Organ ten, zostający pod kierunkiem....").

Tak tedy łatwo dojść do przeświadczenia, że krytyczne artykuły Lama w najmniejszej mierze nie odpowiadają tym wymogom erudycji, bezstronności sądu oraz jasności wykładu, jakie się stawia dobrym fachowcom. I jeżeli następne rozdziały tej pracy D-ra Lama, które, według zapowiedzi autora, mają się ukazać w wydaniu ksiażkowem, będą takąż tandetą myślową i stylistyczną, jak poruszone tu przezemnie trzy jego artykuły, to, doprawdy, szkoda będzie kosztów nakładu.

Pan Lam może się nadal zabawiać w kompilację, pisząc o „dawnych strojach dam w Polsce" i temu podobnych przedmiotach, ale od puszczania się w swej nikłej łupince na niebezpieczne przestworza krytyki literackiej winien powstrzymywać się wytrwale, — wytrwale!

Dr. J. STYCZ

WYDAWNICTWA „ZDROJU"

Żadna może z współczesnych polskich grup poetyckich nie posiada takiej wewnętrznej spoistości ideowej, jak poeci „Zdroju". Skupieni wokół nakazu programowego, tworzą Zdrojowcy dziwną oazę w pustyni wielkopolskie i zarazem swoisty odłam wśród Polski Najmłodszej. Jednakże program z góry nakreślony nagina ku sobie i suggeruje twórczo, spełniając temsamem poniekąd także czyn — krzywdzący. Zanika bowiem indywidualna swoboda twórcza i wytwarza się jakby chór modlitewny u stóp ołtarza, na którym niemasz już nawet — arcykapłana-solisty.

Zwartość wewnętrzna Zdrojowców posiada jednak bezsprzecznie i bardzo dodatnie strony. Jest nią przedewszystkiem czyn rozbudzenia duchowego i wzajem ciągle się wspomagająca wielkość — szukania. Niestety jest to trud wędrowny, zamknięty zda się w kole bez wyjścia, pełen szarpiących tęsknot i pragnień. Poeci „Zdroju" z chwalebną szczerością i bezpośredniością spowiadają się z tej męki, nie szukają jednak wyzwolin w buncie przeciw

krępującemu nakazowi programu. Utalentowanym poetom „Zdroju" wyjść jeno z koła i samopas pójść drogą tęsknoty własnej!

Najbardziej może charakterystyczną dla ideologji Zdrojowców jest krańcowo-ekspresjonistyczna twórczość *Jana Stura*, którego dwa zbiory poezji („*Anima nostra*" i „*Triumfy*" „Zdrój" Poznań 1920) są klasycznym przykładem na rozbicie formy, przeszkadzającej niejako swoją zewnętrznością zupełnemu, bez reszty wypowiedzeniu się poety. Typowe dla ekspresjonistów roztapianie się w wszechświecie, koturnowy gest i patos krzyku dochodzi jednak u Stura do punktu kulminacyjnego w „*Człeku wędrownym*" (wydanym we Lwowie nakładem „Promu" 1921). Tam Stur, zdążający już ku koncepcji większej, w ciekawych poematach: „*Efialtes*" i „*Katylina*" (Triumfy), pragnie dać wyraz swojemu stosunkowi człowieka do ludzi, do życia wogóle. Umyślnie więc stwarza perspektywę historyczną wstecz i poprzez dzień dzisiejszy w przyszłość. „Człek wędrowny" podejmuje nanowo filozoficzną tezę wiecznego powrotu: „konieczną jest wędrówka przez grzech, by móc bezgrzesznym narodzić się raz wtóry". Jednakże zagmatwana linja i kolorystyka obrazów przyczynia się do tego, że w „Człeku wędrownym" idea gubi się w chaosie, z którego jedynie epizody naprawdę piękne i ciekawe rozjaśniają nieustępliwą myśl przewodnią poety. Nieprzeciętny umysł Stura, przejawiający się w pracach krytycznych (np. Tadeusza Micińskiego: Kniaź Patiomkin, Nietota, Ksiądz Faust „Zdrój" Poznań 1920), znajdzie zapewne także jaśniejszą drogę dla własnego twórczego wypowiedzenia się.

Ku tak wskazanej a dobroczynnej swobodzie idzie może najpewniej *Józef Wittlin*. Już bowiem w „*Hymnach*" („Zdrój" Poznań 1920) wypowiada się buntowniczo: „Wre, kipi we mnie!" Egzotyczna jego poezja łączy się wprawdzie z wszechświatem („Wszechświat przelewa się przez moje żyły"), ale Wittlin wyczuwa już słodycz i wartość bezpośredniości życiowej. Ton kaznodziejski wyzywa bowiem i zapowiada: „Słuchajcie, ja wam dzień jutrzejszy wieszcz ę, chociaż daleko nam do niego jeszcze: „złoty i jasny i słodki!" Wyczuwa więc Wittlin ową wizję zdrojową już plastycznie, umie nawet mimo burz i pędu dojść do pogody ducha, dać jej wyraz, zarówno pod względem formy, jak i dźwięku, najodpowiedniejszy a więc — piękny. „*Hymny*" bowiem, cokolwiekby im zarzucić można było, są jednak jednym z najpiękniejszych zbiorków poezji lat ostatnich. Pewne przeładowanie (nie językowe lecz treściowe) poszczególnych hymnów zatraca się w muzycznem ich uharmonizowaniu. Muzyczność jest też pierwszorzędnej wartości cechą poezji Wittlina.

Daremnie suggeruje ją *Zenon Kosidowski* w „*Szalonym łowcy*", („Zdrój", Poznań 1922) tytułami (doktryny), jest on bowiem przedewszystkiem poetą sennych wizji. Dlatego też brak jego patrzeniu plastyki. („Zastygłem nad otchłanią mrocznych snów"). W poezji Kosidowskiego jest wprawdzie prometeizm ale nie ten zdobywczy, a słowem, li tylko sprzeciw czyniący przemocy. („U przystani", wizja sceniczna). Wczytujemy się w bezgranicznych cierpień spowiedzi, gdyż cierpienia tylko są trofeami szalonego łowcy.

„Przebaczcie bracia, przebaczcie —
Jam człowiek tylko złamany miłością,
Co jak tęcza serafinowa
Chce piętrzyć się w bezkresach".

Poeta wie, że jego istota oddala się od życia, nie pożąda nawet zbliżenia się, tylko pragnie, „kopiąc podziemne, mroczne korytarze samotnych zadumań", przemiany życia innej. W tej właśnie „samotności zadumań" tkwi głęboka poezja „szalonego łowcy" i z niej wynika o świecie niepamiętne „przygarnianie snów", pełne mistycznego uroku i smętku bierności.

A zaś *Olwid* w „*Płomieniu w garści*" („Zdrój", Poznań 1921) życie widzi i zna doskonale barwność jego treści. Maluje je więc z bystrem niejednokrotnie zapatrzeniem na szczegóły. Punkt patrzenia Olwida jest wprawdzie

także programowy ale mniej oderwany, niż Kosidowskiego. Olwid bowiem wyciąga wnioski z przeżyć konkretnych i wysnuwa w dalszym ciągu idealne wskazówki na dzień dzisiejszy („Manifest dnia dzisiejszego“). Symbolistyka tak przez Zdrojowców ulubiona, jest u Olwida wyraźniejsza, bo obleczona w kształty ludzi niby pospolitych. („Było ich czterech“). Rodzaj talentu Olwida jest też raczej belletrystyczny niż poetycki. Nasuwa to przypuszczenie właśnie dokładność jego patrzenia na życie okolne i niejako treściwość tematów. Doskonałe obrazki z wojny, ujęte refleksyjnie, świadczą również o tej właściwości talentu Olwida. „Płomień w garści“ przynosi ponadto nie mało walorów językowych, zwłaszcza z dziedziny opisowości.

Tworzywo sceniczne jest natomiast najbliższe talentowi *Jerzego Hulewicza*. W utworach jego (*„Kain“, „Wiano“*, i *„Bolesław Śmiały“*, „Zdrój“, Poznań 1921 i 1922), kierunek ekspresjonistyczny grupy Zdrojowców próbuje innowacji w dziedzinie teatru. Idea ducha objawia się więc Hulewiczowi w plastycznej wizji zharmonizowanej (z wyjątkiem chybionego „Bolesława Śmiałego“) zarówno pod względem formy jak treści. Jerzy Hulewicz bowiem, jako malarz i poeta zarazem, jest już jakby predestynowany do twórczości dramatycznej. W „Kainie“ (dramacie o 3 zjawach) przeprowadza poeta ideę boskości, której przeciwstawia się, nieświadomie zresztą, tłum, widzący tylko jej przejawy zewnętrzne. Motyw ofiary jest właśnie taką efektowną zewnętrznością, zaś oślepiający znak ognia na czole konia jest tym niezrozumiałym i niepojętym przez pospólstwo wyrazem boskości. I dlatego znak ten czyni go obcym i budzącym grozę, kiedy jako człowiek, swą ahaswerową odbywa pielgrzymkę. Daremny jego trud szukania. Zwycięża Kain-pomazaniec boży dopiero wówczas, gdy pożoga oczyszczająca niszczy niewidzących. W dramacie tym jest dynamika, trzymająca czytelnika (jak dotąd, jeszcze nie — widza) w ciągłem napięciu. Niemniej ciekawą jest J. Hulewicza bajka udramatyzowana: „Wiano“. Pogłębianie życia jest ową tajemnicą baśniowego kobierca. Zamarłe i znieruchomiałe arabeski dywanu ożyją nowem życiem tylko dla tego, kto ukryte ich znaczenie zrozumie. Żywo przeprowadzony djalog i niespodziane efekty akcji są zaletami tej oryginalnej w pomyśle i ujęciu bajki.

Grupa Zdrojowców posiada więc cały szereg talentów, które wniosły już w naszą współczesną twórczość wiele nowych czynników, a same obwieściły się obiecująco.

WITOŁD BUNIKIEWICZ

WYSTAWA RYTMU

Najtypowszem zjawiskiem zaniku ducha w malarstwie był impresjonizm, posuwający się tak daleko, iż wykluczył z swych obrazów nietylko temat i kompozycję, ale jedynie kolor i podpatrywanie najtajniejszych negliżów przyrody uznawał za jedyną konieczność sztuki.

Podpatrywanie i wierne reprodukowanie zjawisk kolorystycznych i świetlnych doprowadziło w rezultacie do fragmentaryzmu, zastępując obrazy szkicami i notatkami robionemi na poczekaniu.

Stanisławski, Wyczółkowski, Pankiewicz, czy wreszcie cała plejada artystów, zgrupowanych w „Sztuce“, okazali się najbardziej jednostronnymi malarzami, a chociaż odkopali dla malarstwa polskiego nieznane dotąd skarby kolorów, to jednak zniszczyli wszelki sens konstrukcyjny, odbierając równocześnie sztukom plastycznym siłę wielkich wcieleń i ekstaz, które zastąpiono materjalistycznym poglądem na życie i jego zjawiska.

Przeciwko impresjonistycznemu poglądowi na życie i sztukę, zaprotestowała grupa malarska „Rytm".

„Rytm" nie jest żadnem nowatorstwem, ale rodzonem dzieckiem impresjonizmu, po którym odziedziczył całą kolorystyczną schedę. „Rytm" posiada tylko jeden okruch mądrości od swego rodzica, a jest nią harmonja linji i kształtów.

Przyroda, człowiek, krajobraz zajmują „rytmistów" jako geometryczne zagadnienie linji, podstawę każdego stylu.

Sztuka korzystać musi z doświadczeń wieków, tak jak człowiek XX stulecia korzysta z wynalazków telefonu i parasola, wszelkie zaś próby zerwania z przeszłością i budowania kultury, która się *„od nas zaczyna"* jest zabawą chłopięcych Robinsonów. Rytmiści zwrócili się skwapliwie do minionych wieków. Retrospektywne spojrzenie w przeszłość, zapatrzenie się w gotyk, w klasyczne konstrukcje lub ludowy prymitywizm jest szczęśliwym pomysłem ludzi, którzy nie chcą odkrywać raz już odkrytych lądów, ale przypominają sobie wszystkie dotychczasowe wysiłki twórcze, zrodzone z pogardy dla naśladownictwa przyrody i do tych zdobyczy nawiązują swe usiłowania. Rytmistami w klasycznem słowa znaczeniu są: Żak Borowski, Kuna i Pokrzywnicka.

Sztuka ich obca duchowi polskiemu, zrodzona z francuskiego gotyku i z klasycznego renesansu, niewątpliwie jednak kulturalna i wartościowa ze względu na idejowe zamierzenia. W. Skoczylas i Z. Stryjeńska, reprezentują te same dążenia z dodatkiem cennej świadomości, że artysta równie dobrze oprzeć się może o prymityw polski, o bogatą twórczość ludową, jak o gotyk lub klasycyzm.

Kiedy artyści Zachodniej Europy, a w ich ogonku i Polacy upajają się wykopaliskami wyspy Ife, rzeźbami Kameruńskiemi lub hinduską kolorowością, twórczość Skoczylasa i Stryjeńskiej nabiera szczególnego znaczenia.

Dlaczegożby bowiem przebogaty prymityw polski miał być wartością podrzędniejszą niż rzeźba czarnych ludów? Dlaczego głód nowości, który zjawia się w każdem twórczem pokoleniu nie miałby być nasycony rasową sztuką polską?

Od czasu króla Stanisława powtarza plastyka polska wszystkie teorje, urodzone we Włoszech, w Niemczech lub Francji, wyjątkowo tylko zdobywając się na własny ton, jako przejaw samodzielności. Metoda taka w skutkach swych okazała się zabójczą i niszczycielską, bo szła po linji najłatwiejszych zdobyczy.

Tak dziwnemi chadza polska dusza drogami, iż odkrycie to jednogłośnie przyjęła krytyka okrzykiem: Zdrada!

Zdrada dawnej tradycji, dawnego niewolnictwa, dawnej niesamodzielności — polskość w sztuce to bunt przeciw zdrowemu rozsądkowi, przeciwpaństwowy czyn bolszewicki, który niszczy porządek rzeczy i związać pragnie przyszłość z chamstwem ludowego tworzenia.

Poza ściśle rozumową i oderwaną sprawą przyszłej polskiej stylowości ożywia Skoczylasa i Stryjeńską chęć związania konstrukcyjnych teorji z naiwną uczuciowością prymitywu.

Połączenie to wzbogaca o jeden magazyn więcej i sprawia, że dzieła W. Skoczylasa i Z. Stryjeńskiej są najcenniejszemi dokumentami współczesnej plastyki polskiej.

„KILIM POLSKI"

Wystawa projektów na „Kilim polski" dowiodła, jak mało pomysłowości wnieśli artyści do zdobnictwa kilimów. Konkurs ten wykazał, że wiele i różnych rzeczy uczyli się artyści i adepci sztuki kilimkarskiej ale zapomnieli o istocie polskiego kilimu i o jego szczególnym charakterze zdobniczym.

Bujny, żywy, kolorowy kilim starano się „ukulturalnić", wprowadzając w miejsce radosnych tkanin posępną i smutną jak jesień kulturę.

Jeśli chodziło twórcom i projektodawcom o stworzenie harmonji barwnych, o prostotę, spokój i powagę, to niewątpliwie ją uzyskali kosztem takich uproszczeń, które wypaczyły charakter kilimu.

Na poziom wystawy oddziałała w wysokim stopniu metoda nauczania w szkołach przemysłu artystycznego. Pedagogowie zawinili, że konkurs na kilimy jest smutnym przykładem braku twórczości.

Nie chodzi już w tym wypadku o tę lub ową pracę, ale o całokształt nauki, która ograniczała się do ukazywania uczniom źródeł, skąd mogą czerpać i kopiować dowoli, zamiast wzbogacać zdobnictwo swą własną pomysłowością.

Tę pomysłowość stłumiono dokumentnie, zastępując ją frazesem o kulturze, która z równem powodzeniem zwać by się mogła ciężką i dolegliwą anemją, chorobą ludzi przeżytych.

Pp. Ed Trojanowski, Józef Czajkowski, Karol Stryjeński i Wojciech Jastrzębowski uzyskali nagrody za najlepsze projekty.

Uczniów i uczennic nagrodzono ki.kanaście, nie zawsze za najlepsze prace.

KRONIKA

Slowenskie pohlady, pismo literacko-artystyczne, wychodzące w Św. Marcinie w styczniowym zeszycie przynosi następującą charakterystykę Ponowy: „Najoryginalniej przedstawia się pod względem ideowym organ młodej młodej poezji „Ponowa".

Poeci zgrupowani wkoło niej, nawiązując do polskiej ludowości, idą po linji narodowego piękna i polskiej duchowości w literaturze.

Głoszą oni braterstwo ludów na zasadzie etyki i wyrównania różnic społecznych.

Twierdzą, że nić polskiej kultury przerwaną została w wieku XVIII przez wpływy francuskie, a teraz po odzyskaniu niepodległości politycznej nastała pora wywalczania sobie samodzielności kulturalnej.

Z temi hasłami wystąpił pierwszy W. Bunikiewicz w szeregu artykułów, ogłaszanych w Kurjerze Warszawskim w r. 1919".

Lucyfer. Pod tym tytułem wyszedł w Lublinie w Grudniu 1921 r. № 1 miesięcznika literackiego, który został skonfiskowany przez Komisarjat Rządu z powodu zarzutu bluźnierstwa. Mamy tu do czynienia z jeszcze jedną niepowołaną interwencją policyjną w dziedzinie sztuki. Na wniesioną interpelację do Sejmu w sprawie powyższej, odpowiedź nie została jeszcze udzielona W pierwszych dniach kwietnia mają sie ukazać № 2—3 tego pisma.

Czartak. Ukazał się № 1 nowego pisma artystyczno-literackiego pod redakcją J. N. Millera, E. Kozikowskiego i E. Zegadłowicza. Zawiera następujące utwory poetyckie: Dwie ballady Zegadłowicza, Leśmiana — „Karczma" i „Jadwiga", St. Miłaszewskiego „Słota", J. N. Millera „Hymn Phalliczny" i „O naddziobanym przez kury księżycu", E. Kozikowskiego „Z towarzyszką śmiercią i „Bunt słońca"; ponadto: St. Ign. Witkiewicza „Parę zarzutów przeciw futuryzmowi", oraz obfity dział krytyczny.

Quincunxa Zeszyt 2-gi drukuje utwory: J. Zaremby, J. Welskiego, W. Słobodnika, Rabindranath Tagore w przekładzie R. Fajansa, J. St. Otmara, S. Świeżewskiego, A. Czaplickiego, J. Dębińskiego, J. Szczęsnego, W. Łazowskiego i A. Krzyckiego.

La vie des Lettres et des Arts (pod redakcją Nicolas Beauduin i Willama Speth). Tom VIII. Luty 1922, został nam nadesłany. Zawiera między innemi ciekawe uwagi Nikolas Beauduin o nowej konstrukcji graficznej poematu trójplanowego, nowelety Jana Epsteina i Theo Varlet, drobne doskonałe epigramaty Rafaela Lozano, dwa tłumaczone wiersze poety czeskiego St. K. Neumanna i in. Pozatem dział krytyczny z dziedziny literatury, sztuk plastycznych i teatru.

Z powodu obfitości materjału, krytyczna ocena nadesłanych książek zostanie przeniesioną do № 5 „Ponowy".

№ 5-ty „Ponowy" zawierać będzie między innemi odpowiedź p. Karola Irzykowskiego na artykuł p. t. „Emeryt Merytoryzmu", umieszczony w zeszycie lutowym Skamandra, oraz p. Stefana Kołaczkowskiego: Tragiczność koncepcji życia St. Wyspiańskiego.

KSIĄŻKI NADESŁANE DO REDAKCJI

Grabiński Stefan.	Niesamowita. Opowieść. Wyd. Altenberga Lwów.
Artur Górski.	Zmartwychwstanie. Wyd. Biblioteki Polskiej.
Marja Jehanne Wielopolska	Kontryfałowe lichtarze Św. Agnieszki. Wyd. Ignis. Warszawa.
Nicolas Beauduin.	Signes doubles. Paris. Jacques Povolozky et Cie. Editeurs.
Claude Farrere.	Wyspa z Wielką Studnią, przełożył Kazimierz Bukowski. Lwów. Nakł. Wydawn. „Nowa Era" 1922.
Jan Stur.	Na przełomie starej i nowej poezji.
Hornyhora.	Kraina Wrażliwości. Kraków, 1916.
D-r. Woroniecki.	Wały graniczne. Wyd. Bibljoteki Polskiej.
Witołd Bunikiewicz	Stanisław Lentz. Wyd. Bibljoteki Polskiej.

Wydawnictwa Księgarni Perzyński Niklewicz i S-ka. Warszawa.

Stanisław Zieliński.	W szponach Sfinksa.
Dr. Stefan Dąbrowski.	Walka o rekruta polskiego pod okupacją.
Tadeusz Koźminki.	Sprawa mniejszości.
Stanisław Szpotański.	Sprawa Górnego Śląska.
Dr. E. Dillon.	Współczesny Meksyk.
A. Junosza Gzowski.	Półksiężyc i Gwiazda Czerwona.

PONOWA

PISMO POŚWIĘCONE POEZJI I SZTUCE

POD REDAKCJĄ:
WITOŁDA BUNIKIEWICZA
JERZEGO BRZĘCZKOWSKIEGO
RÓŻY CZEKAŃSKIEJ-HEYMANOWEJ

WYDAWCZYNI:
RÓŻA CZEKAŃSKA-HEYMANOWA

ZESZYT CZWARTY, TOM DRUGI, KWIECIEŃ 1922.

REDAKCJA PROSI AUTORÓW I WYDAWCÓW O NADSYŁANIE EGZEMPLARZY REDAKCYJNYCH

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, UL. NIECAŁA 14 m. 3. TELEFON 185-50

SKŁAD GŁÓWNY: DOM KSIĄŻKI POLSKIEJ. PLAC TRZECH KRZYŻY № 8

SPIS RZECZY:

SOMMAIRE: